LIT
952 289

POETIQUE

Éric Bordas
Chronotopes balzaciens

Shelly Charles
« Clarisse », ou les dessous des « Liaisons »

Guillaume Ansart
Le concept de figure dans les « Pensées »

Littérature et peinture

Bernard Vouilloux
L'« impressionnisme littéraire » : une révision

Randa Sabry
Raconter les pouvoirs de la peinture

Arnaud Buchs
Diderot : écrire la peinture

FÉVRIER 2000/SEUIL

121

3 **Éric Bordas**
Chronotopes balzaciens

21 **Shelly Charles**
Clarisse, ou les dessous des *Liaisons*

49 **Guillaume Ansart**
Le concept de figure dans les *Pensées*

LITTÉRATURE ET PEINTURE

61 **Bernard Vouilloux**
L'« impressionnisme littéraire » : une révision

93 **Randa Sabry**
Raconter les pouvoirs de la peinture

115 **Arnaud Buchs**
Diderot : écrire la peinture

PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE

BIBLIOTHÈQUE DE LA VILLE DE LYON

Bernard Vouilloux

L'« impressionnisme littéraire » : une révision

Le primat de la sensation et ses corrélats pictural et littéraire

Depuis plus d'un siècle, des critiques littéraires, des historiens, des stylisticiens ont mis en rapport certaines tendances de la littérature de la seconde moitié du XIX[e] siècle avec la peinture impressionniste et ont pris argument des similitudes ou des analogies qu'ils découvraient pour en induire la catégorie d'« impressionnisme littéraire[1] ». Les écrivains principalement concernés sont, sur le versant de la prose romanesque, les Goncourt, Vallès, Daudet, Loti, mais aussi Flaubert, Zola, Maupassant et Proust ; et sur le versant de la poésie, Verlaine et Laforgue, mais aussi Rimbaud et Mallarmé. A elle seule, l'identité des intéressés justifierait que l'on considère autrement que comme un gadget pour amateurs de synthèses fulgurantes une notion critique qui s'étaye par ailleurs d'une longue et prestigieuse lignée de travaux.

Pour être pleinement opératoire, la notion d'impressionnisme littéraire suppose plus qu'une vague affinité : qu'il soit difficile de rendre compte de la signification de l'impressionnisme pictural sans faire état des « liens qui le rattachent au mouvement général d'idées et de sensibilité du temps[2] », personne n'en a jamais disconvenu[3] ; que ces liens autorisent en certains cas à trouver dans l'art verbal un équivalent des recherches picturales qui leur étaient plus ou moins contemporaines, c'est là, en revanche, une idée qui engage beaucoup plus loin, puisqu'elle implique qu'au-delà des lointaines résonances idéologiques ou esthétiques des convergences puissent être mises au jour, qui portent sur les sujets traités et les thèmes ou (surtout) sur les propriétés formelles, qu'elles soient d'ordre macrostructural (composition) ou microstructural (style). Outre cet aspect descriptif, la notion comporte un aspect explicatif (il va de soi que le premier est souvent prédéterminé par le second). L'une des hypothèses généralement retenues est celle de l'« influence », directe (par contact personnel) ou diffuse, que la peinture impressionniste aurait exercée sur l'œuvre de tel écrivain ou de tel groupe d'écrivains. Mais l'attitude personnelle des écrivains à l'égard du mouvement impressionniste (ou de l'art en géné-

ral) n'est pas nécessairement en cause : elle peut être faite aussi bien d'intérêt (Laforgue) que d'hostilité (Edmond de Goncourt), ou d'indifférence (Loti), voire d'ignorance. D'où l'égal succès que connaît l'explication rivale, celle d'une imprégnation commune des artistes et des écrivains (certains de ceux-ci se revendiquant même comme des « artistes ») par un ensemble de préoccupations et de prédispositions qui seraient dans l'« air du temps ». On aura reconnu dans cette seconde option l'hypothèse forte, d'origine hégélienne, qui rapporte les manifestations d'une civilisation ou d'une époque à un *Zeitgeist* ou à une *Weltanschauung*. La familiarité des chercheurs de langue allemande avec ces concepts totalisants – lesquels ont été appliqués depuis la fin du XIX[e] siècle à des styles d'époque tels que le gothique, le maniérisme, le baroque ou le rococo – permet de comprendre l'importance de la contribution germanique dans la question qui nous occupe. D'autant qu'à cet héritage interprétatif se joignait celui d'une solide tradition philologique : Leo Spitzer, dont les travaux retiennent de la *Geistesgeschichte* l'ambition synthétisante, se trouvait précisément au confluent de ces deux traditions[4]. De leur côté, les stylisticiens français, s'emparant de la formule d'Edmond de Goncourt, en étaient arrivés à décrire l'« écriture artiste » comme un style collectif et ils purent bientôt comptabiliser dans leurs inventaires des propriétés dont certaines recoupaient celles de l'impressionnisme littéraire : l'ambition était systématique et scientifique ; ce n'est pas un hasard si les deux pionniers en la matière, Charles Bruneau et Marcel Cressot (à travers sa thèse sur le style de Huysmans), figurent en bonne place parmi ceux des élèves de Charles Bally qui firent accomplir à la stylistique post-saussurienne son tournant littéraire[5]. Entre-temps, à la suite du même Bally, quelques linguistes avaient franchi un pas supplémentaire : selon eux, les principaux traits stylistiques que concentre l'impressionnisme littéraire de la fin du XIX[e] siècle n'en constituaient pas moins des constantes discursives transhistoriques liées à une tendance psychologique permanente[6]. La thèse fut reçue favorablement aussi bien en France qu'en Allemagne : elle permettait aux « littéraires » d'ajourner la délicate question des relations historiques entre peinture et littérature à l'époque de l'impressionnisme, de neutraliser donc l'opposition entre les deux principales hypothèses explicatives retenues, et, plus généralement, de se libérer de la chronologie.

Ces travaux, cela va sans dire, ne forment pas une masse homogène : ils diffèrent par les outils et les méthodes qu'ils mobilisent, par les corpus qu'ils exploitent et par les visées qu'ils poursuivent. A ces divergences s'ajoutent celles qui apparaissent inévitablement lorsqu'une *quaestio disputata* passe d'une génération à une autre. L'écart s'accuse davantage si l'on remonte à ces années où l'impressionnisme littéraire, loin d'être une question académique, amenait les critiques à prendre position pour (Bourget) ou contre (Brunetière, puis Lanson) certaines tendances littéraires contemporaines et catalysait les conflits idéologiques, sociaux et politiques qui traversaient alors non seulement le « champ » littéraire et ses institutions (critique, Université), mais l'ensemble de la société française. Disons, pour résumer,

ral) n'est pas nécessairement en cause : elle peut être faite aussi bien d'intérêt (Laforgue) que d'hostilité (Edmond de Goncourt), ou d'indifférence (Loti), voire d'ignorance. D'où l'égal succès que connaît l'explication rivale, celle d'une imprégnation commune des artistes et des écrivains (certains de ceux-ci se revendiquant même comme des « artistes ») par un ensemble de préoccupations et de prédispositions qui seraient dans l'« air du temps ». On aura reconnu dans cette seconde option l'hypothèse forte, d'origine hégélienne, qui rapporte les manifestations d'une civilisation ou d'une époque à un *Zeitgeist* ou à une *Weltanschauung*. La familiarité des chercheurs de langue allemande avec ces concepts totalisants – lesquels ont été appliqués depuis la fin du XIX^e^ siècle à des styles d'époque tels que le gothique, le maniérisme, le baroque ou le rococo – permet de comprendre l'importance de la contribution germanique dans la question qui nous occupe. D'autant qu'à cet héritage interprétatif se joignait celui d'une solide tradition philologique : Leo Spitzer, dont les travaux retiennent de la *Geistesgeschichte* l'ambition synthétisante, se trouvait précisément au confluent de ces deux traditions[4]. De leur côté, les stylisticiens français, s'emparant de la formule d'Edmond de Goncourt, en étaient arrivés à décrire l'« écriture artiste » comme un style collectif et ils purent bientôt comptabiliser dans leurs inventaires des propriétés dont certaines recoupaient celles de l'impressionnisme littéraire : l'ambition était systématique et scientifique ; ce n'est pas un hasard si les deux pionniers en la matière, Charles Bruneau et Marcel Cressot (à travers sa thèse sur le style de Huysmans), figurent en bonne place parmi ceux des élèves de Charles Bally qui firent accomplir à la stylistique post-saussurienne son tournant littéraire[5]. Entre-temps, à la suite du même Bally, quelques linguistes avaient franchi un pas supplémentaire : selon eux, les principaux traits stylistiques que concentre l'impressionnisme littéraire de la fin du XIX^e^ siècle n'en constituaient pas moins des constantes discursives transhistoriques liées à une tendance psychologique permanente[6]. La thèse fut reçue favorablement aussi bien en France qu'en Allemagne : elle permettait aux « littéraires » d'ajourner la délicate question des relations historiques entre peinture et littérature à l'époque de l'impressionnisme, de neutraliser donc l'opposition entre les deux principales hypothèses explicatives retenues, et, plus généralement, de se libérer de la chronologie.

Ces travaux, cela va sans dire, ne forment pas une masse homogène : ils diffèrent par les outils et les méthodes qu'ils mobilisent, par les corpus qu'ils exploitent et par les visées qu'ils poursuivent. A ces divergences s'ajoutent celles qui apparaissent inévitablement lorsqu'une *quaestio disputata* passe d'une génération à une autre. L'écart s'accuse davantage si l'on remonte à ces années où l'impressionnisme littéraire, loin d'être une question académique, amenait les critiques à prendre position pour (Bourget) ou contre (Brunetière, puis Lanson) certaines tendances littéraires contemporaines et catalysait les conflits idéologiques, sociaux et politiques qui traversaient alors non seulement le « champ » littéraire et ses institutions (critique, Université), mais l'ensemble de la société française. Disons, pour résumer,

qu'en un peu plus d'un siècle l'impressionnisme littéraire, d'objet critique plus ou moins litigieux, louable ou condamnable, est devenu objet historique ; en même temps que le discours informé abandonnait les positions axiologiques qui étaient celles des premiers commentateurs pour une description plus objective, la connaissance de la période gagnait en rigueur grâce à l'apport des méthodes de travail venues des sciences humaines. Il n'en est que plus remarquable qu'un consensus semble avoir prévalu depuis le début pour dégager comme un trait définitoire majeur du style littéraire impressionniste (en son acception historique ou transstantivation de l'adjectif, confèrent une certaine autonomie à la notation de la « sensation » et pour en faire un équivalent littéraire du primat de la tache chromatique sur la forme objectale, censé caractériser la *vision* impressionniste de peintres comme Monet ou Pissarro[7].

Même si Brunetière fut le premier à parler, non sans hostilité, d'un « impressionnisme littéraire », et même si son article contient un certain nombre de remarques que ses successeurs sauront exploiter et approfondir, ce n'est pourtant pas à lui que nous sommes redevables de cette analyse devenue classique. Il n'a fait qu'en entrevoir le principe, qu'il formulait ainsi :

> Ouvrir les yeux d'abord, les habituer à voir la tache et habituer la main en même temps à rendre pour l'œil d'autrui ce premier aspect des choses[8].

Suivaient deux exemples, tirés de *Rois en exil* de Daudet :

> Des deux femmes on ne voyait que des cheveux noirs, des cheveux fauves, et cette attitude de mère passionnée.
>
> Il se fit conduire à son cercle, y trouva quelques calvities absorbées sur de silencieuses parties de whist, et des sommeils majestueux autour de la grande table du salon de lecture.

Le choix même de ces exemples prouve que Brunetière n'a pas compris toutes les implications de sa formule. En premier lieu, la démonstration est biaisée par la présence dans les deux extraits de verbes dénotant un acte de perception visuelle (« voyait », « trouva ») qui ont pour effet de subordonner l'analyse des propriétés, notamment formelles, *exemplifiées* par la phrase à ce que celle-ci *dénote* de la vision. En outre, les termes chargés selon lui d'exprimer le primat de la sensation et de tenir dans la phrase la place de la « tache » (« cheveux noirs », « cheveux fauves », « calvities ») sont des syntagmes à tête substantivale : ils sont dotés par conséquent d'un fort coefficient éidétique – cela du moins si l'on admet, comme le feront la plupart des autres auteurs, l'identification des substantifs dénotant des objets à des concepts objectaux. Il n'y a donc pas ici de « taches » au sens où l'on tient que la peinture impressionniste en comporte, mais seulement des objets pourvus de leur ton local

(ou, plus rigoureusement, des mots dénotant des objets, etc.) : le phénomène duquel se rapproche, si l'on veut, le procédé verbal épinglé par Brunetière, n'est pas celui qui nous fait voir des masses colorées et lumineuses (des taches) à la place des objets, mais celui des objets vus de très près, en gros plan. Bref, s'il fallait à toute force trouver des comparants dans le domaine pictural, on devrait aller les chercher non dans la technique tachiste et le *non finito* de pochade que présente un large pan de la peinture impressionniste, mais dans les cadrages qui mettent en forme l'espace représenté et dont on sait que les impressionnistes (en particulier Manet, ou Degas, qui alla le plus loin dans cette voie) trouvèrent des modèles dans l'estampe japonaise.

Paul Bourget aura été vraisemblablement le premier à isoler le trait verbal supposé « transposer » (selon le mot de Brunetière[9]) le primat de la sensation. Citant la description d'un marché dans *En ménage* de Huysmans, il commentait :

> N'est-il pas vrai que l'écrivain a vu des objets, non plus leur ligne, mais leur tache, mais l'espèce de trou criard qu'ils creusent sur le fond uniforme du jour, et qu'alors la décomposition presque barbare de l'adjectif et du substantif s'est faite comme d'elle-même : – les noirs de casquettes... les coups de rouge des gilets[10]... ?

De cette analyse, Bourget croyait trouver une confirmation supplémentaire dans un passage de *Césette* de Pouvillon, à propos duquel il notait : « [...] la tache affecte la rétine qui saisit, non plus le contour, mais le petit mouvement lumineux qui fait couleur[11]. » L'effet attaché à la substantivation de l'adjectif prend rang dans un faisceau de traits stylistiques sur lesquels les commentateurs des Goncourt et d'écrivains de « sensibilité » proche ont depuis longtemps attiré l'attention : après Cressot, Bruneau et quelques autres, il a été souligné par un certain nombre d'auteurs récents. Dans un article de synthèse qui a fait date, Henri Mitterand réénonce ainsi le principe général dégagé par Brunetière :

> [...] l'essentiel est pour l'écrivain de fixer sur sa page, comme le peintre sur sa toile, certaines *qualités* de la vision, la substance ou l'objet de cette vision passant au second plan[12].

Plus circonstancié, Alain Pagès s'arrête aux emplois au pluriel de certains substantifs, du type « des gaietés », « des blancheurs » :

> La qualité est mise en avant, au détriment de la réalité qui sert de support ; l'emploi du pluriel renforce la notation de l'impression, donne la vision du concret (alors que l'article défini singulier pousse vers la généralisation) ; il décompose la surface de l'objet en touches multiples – produisant des effets comparables à ceux qui sont créés dans la peinture de la même époque[13].

Pour sa part, Françoise Gaillard, scrutant le groupe « des blancheurs de femmes », retrouve le questionnement même de Brunetière :

(ou, plus rigoureusement, des mots dénotant des objets, etc.) : le phénomène duquel se rapproche, si l'on veut, le procédé verbal épinglé par Brunetière, n'est pas celui qui nous fait voir des masses colorées et lumineuses (des taches) à la place des objets, mais celui des objets vus de très près, en gros plan. Bref, s'il fallait à toute force trouver des comparants dans le domaine pictural, on devrait aller les chercher non dans la technique tachiste et le *non finito* de pochade que présente un large pan de la peinture impressionniste, mais dans les cadrages qui mettent en forme l'espace représenté et dont on sait que les impressionnistes (en particulier Manet, ou Degas, qui alla le plus loin dans cette voie) trouvèrent des modèles dans l'estampe japonaise.

Paul Bourget aura été vraisemblablement le premier à isoler le trait verbal supposé « transposer » (selon le mot de Brunetière[9]) le primat de la sensation. Citant la description d'un marché dans *En ménage* de Huysmans, il commentait :

> N'est-il pas vrai que l'écrivain a vu des objets, non plus leur ligne, mais leur tache, mais l'espèce de trou criard qu'ils creusent sur le fond uniforme du jour, et qu'alors la décomposition presque barbare de l'adjectif et du substantif s'est faite comme d'elle-même : – les noirs de casquettes... les coups de rouge des gilets[10]... ?

De cette analyse, Bourget croyait trouver une confirmation supplémentaire dans un passage de *Césette* de Pouvillon, à propos duquel il notait : « [...] la tache affecte la rétine qui saisit, non plus le contour, mais le petit mouvement lumineux qui fait couleur[11]. » L'effet attaché à la substantivation de l'adjectif prend rang dans un faisceau de traits stylistiques sur lesquels les commentateurs des Goncourt et d'écrivains de « sensibilité » proche ont depuis longtemps attiré l'attention : après Cressot, Bruneau et quelques autres, il a été souligné par un certain nombre d'auteurs récents. Dans un article de synthèse qui a fait date, Henri Mitterand réénonce ainsi le principe général dégagé par Brunetière :

> [...] l'essentiel est pour l'écrivain de fixer sur sa page, comme le peintre sur sa toile, certaines *qualités* de la vision, la substance ou l'objet de cette vision passant au second plan[12].

Plus circonstancié, Alain Pagès s'arrête aux emplois au pluriel de certains substantifs, du type « des gaietés », « des blancheurs » :

> La qualité est mise en avant, au détriment de la réalité qui sert de support ; l'emploi du pluriel renforce la notation de l'impression, donne la vision du concret (alors que l'article défini singulier pousse vers la généralisation) ; il décompose la surface de l'objet en touches multiples – produisant des effets comparables à ceux qui sont créés dans la peinture de la même époque[13].

Pour sa part, Françoise Gaillard, scrutant le groupe « des blancheurs de femmes », retrouve le questionnement même de Brunetière :

> Qu'est-ce qui, en effet, a été vu ? D'abord des taches blanches produisant sur l'œil un effet de blancheur presque aveuglant... Ensuite des formes ont été distinguées, puis identifiées comme étant des femmes[14].

Il est hautement significatif que, chaque fois qu'il s'agit de caractériser *ce qui est écrit*, nos critiques commencent par se demander *ce qui a été vu*, l'écriture étant définie de manière corollaire comme un art verbal qui « transpose » les impressions que restitue, de son côté, l'art visuel de la peinture impressionniste – ou qui « transpose » les effets visuels de la peinture impressionniste. Quelle que soit la place, initiale ou concomitante, assignée à celle-ci dans le processus de « tranposition », l'essentiel tient dans l'axiome suivant : si l'écrivain *fait voir* les choses à son lecteur comme certains peintres, c'est que lui-même les *a vues* ainsi. Or, ce qui passerait, pour le dire avec Brunetière, de l'« œil » (qui voit) à la « main » (qui écrit), ce serait ni plus ni moins que la sensation.

Il y a plusieurs façons d'aborder et de traiter le problème posé par le système de corrélations que les analyses de l'impressionnisme littéraire ont mis en vedette (tache visuelle-adjectif substantivé *versus* forme objectale-substantif concret). L'une d'elles consisterait à entreprendre un examen systématique des notions psychologiques et ontologiques (telle l'opposition concret/abstrait) qui imprègnent la métalangue grammaticale et introduisent implicitement ou explicitement dans la description linguistique un certain nombre d'hypothèses causales sur le rapport du locuteur au monde perçu et, plus généralement, sur les connexions entre fonctionnement langagier et activité cognitive. Une autre stratégie, elle aussi métacritique, serait de faire la part des inductions abusives que favorisent dans le discours critique l'expression métaphorique et l'homonymie (ainsi de *notation*, de *touche*, d'*impression*, de *pointillisme*, etc., appliqués tantôt au texte, tantôt au tableau) : après avoir montré que le discours sur l'impressionnisme littéraire est, sur ce point, l'héritier d'une tradition rhétorique, humaniste et académique qui, depuis les paradoxes de Simonide de Céos, a entretenu de telles confusions, il resterait à dégager les conditions sous lesquelles des équivalences, des correspondances ou des transpositions entre deux systèmes sémiotiques aussi différents que ceux de la littérature et de la peinture sont possibles. La voie que j'ai choisie ici est plus directe : elle va droit au postulat qu'admettent pratiquement sans exception les analystes de l'impressionnisme littéraire[15]. Pour cela, il nous faut repartir de l'impressionnisme pictural.

Pôle perceptif et pôle artistique

Aussi étrange ou même paradoxal que cela puisse paraître, les différences les plus importantes survenues dans la réception de la peinture impressionniste depuis l'émergence du mouvement (en 1874) portent sur l'interprétation de ses aspects

esthétiques. C'est seulement la prise en considération des systèmes interprétatifs dans lesquels ces aspects ont été tour à tour insérés qui permet de rendre compte de ce fait majeur : la caractérisation de l'impressionnisme littéraire par la critique actuelle est restée globalement fidèle aux analyses qui ont été données de la peinture impressionniste à l'époque de sa première réception et elle est en totale contradiction avec les catégories descriptives mobilisées depuis dans le champ de l'histoire de l'art. On peut aussi noter que cette distorsion est redoublée par la remarquable constance dont témoigne la description stylistique de l'écriture impressionniste depuis la seconde moitié du XIX^e^ siècle, accusant un écart comparable avec les développements de la sémiotique.

Lorsque les aspects esthétiques de l'impressionnisme étaient pris en compte par les critiques de l'époque, ils l'étaient dans une perspective fort différente de celle qui a fini par s'imposer chez les historiens de l'art. La plupart des caractéristiques à l'aide desquelles ces derniers définissent la peinture impressionniste ont certes été reconnues assez tôt : elles recouvrent, pour l'essentiel, les sujets pris dans la « vie moderne », le plein air, la palette claire, la technique de l'esquisse, le mélange optique des touches exaltant la lumière et la couleur, l'évanescence des contours... Il n'en reste pas moins qu'elles sont agencées, hiérarchisées et finalisées chaque fois différemment et que les configurations discursives dans lesquelles elles apparaissent ne leur accordent ni le même poids ni la même valeur. Cette révolution interprétative ne s'est accomplie que de manière très progressive et elle n'a pas été de nature suffisamment massive pour empêcher que ne subsistent ou ne résistent ici et là des bribes du précédent système interprétatif. Elle s'est opérée à la faveur d'un glissement du pôle *perceptif* au pôle *artistique* : les premiers critiques, du moins les plus avertis et les mieux disposés à l'égard de la « nouvelle peinture » (tels Jules-Antoine Castagnary, Philippe Burty, Ernest Chesneau, Edmond Duranty, Théodore Duret...), insistaient sur la conaturalité de la *vision* impressionniste et de la perception originelle et comprenaient les tableaux impressionnistes comme autant de tentatives visant à restituer l'immédiateté, la spontanéité et la fraîcheur des sensations visuelles ; les historiens modernes sont plutôt enclins à voir dans la *peinture* impressionniste le déploiement d'une série de transformations réglées affectant les différents paramètres dont la représentation classique avait reçu le système du modèle italien conçu et codifié à la Renaissance. Autrement dit, le discours contemporain de la peinture impressionniste, celui des peintres autant que des critiques, a eu tendance à neutraliser la différence entre les lois qui gouvernent le fonctionnement de la perception visuelle, elles-mêmes comprises en fonction d'un modèle interprétatif déterminé, et celles qui régissent la construction picturale non seulement sur un plan strictement technique, mais aussi sur celui des schémas perceptifs qui lui sont propres, tant dans sa phase productrice (le regard du peintre) que dans sa phase réceptrice (le regard du spectateur). Une manifestation bien connue de cette neutralisation de l'écart entre le perceptif et l'artistique concerne plus spécialement le problème de la perception des couleurs : il s'agit de la confu-

sion quasi constante entre leurs aspects lumineux et matériels, dont la distinction avait été établie par Helmholtz, la couleur-lumière étant obtenue par le mélange additif de rayons lumineux colorés projetés sur un écran blanc et la couleur-matière par le mélange soustractif de pigments ou de filtres colorés superposés. Il est maintenant acquis que la plupart des peintres impressionnistes et de leurs critiques ignorèrent cette distinction, quand bien même elle était rappelée dans les ouvrages théoriques auxquels ils pouvaient avoir accès[16]. Par là même s'est trouvée démentie l'idée récurrente d'une « influence » directe de la science sur la pratique des peintres impressionnistes : comme Georges Roque l'a bien montré[17], l'utilisation que ces peintres ont faite d'un certain nombre d'informations scientifiques n'est pas allée sans des omissions, des altérations et des réinterprétations de toutes sortes ; plus largement, elle participe des modes d'imprégnation collectifs à la faveur desquels les savoirs spécialisés diffusent en des savoirs partagés (avec tous les risques de déperdition et de brouillage qui sont inhérents à la transmission), ces savoirs partagés s'inscrivant à leur tour dans les structures socioculturelles – paradigme (Kuhn), *épistémè* (Foucault) ou *habitus* (Bourdieu) – constitutives des modes historiques de perception.

Il est clair que plus personne, aujourd'hui, du moins dans la communauté des historiens de l'art, ne saurait contester sans des arguments valables l'affirmation selon laquelle l'impressionnisme désigne le moment où se font jour ces trois « problèmes modernes » que sont le rapport « de la forme et de la lumière », la « triangulation de l'espace » et la « représentation polysensorielle » de celui-ci à l'aide des valeurs tactiles[18]. Si l'on s'arrête sur le premier point, qui constitue la caractéristique la plus manifeste et la plus tôt perçue de la peinture impressionniste, on admettra que ce à quoi nous nous attachons plus particulièrement, c'est l'*effet* qui en résulte de dilution ou de vaporisation de la forme-contour dans la forme-tache, celle-ci n'étant qu'une évocation et non une description de celle-là[19]. Le spectateur d'aujourd'hui, un tant soit peu informé, ne peut que souscrire à la description que Pierre Francastel donne de la transformation la plus sensible introduite par l'impressionnisme :

> C'est la forme qui cède le pas. Le contour de la tache colorée l'emporte sur le contour des objets. Jadis la couleur se soumettait au contour, moyennant un certain flou, une certaine confusion des valeurs dans la pénombre ; désormais le contour ne sera plus qu'une trace à peine suggérée à travers les limites de la tache triomphante[20].

La description est strictement conforme à la résolution artistique que la peinture impressionniste apporte au vieux problème posé par le rapport entre la couleur (la tache) et le dessin (la forme de l'objet représenté) et par leurs limites ou contours respectifs, problème traité et tranché jusque-là dans un sens univoque (la subordination de la couleur au dessin) à partir des modulations et du modelé qu'introduit

la gamme des valeurs. Assurément, ce à quoi les moins hostiles des premiers spectateurs de tableaux impressionnistes étaient sensibles ou réceptifs, c'était d'abord la « modernité » des sujets traités, pour autant que le décor urbain, le costume et tous les accessoires de la vie contemporaine, avec les situations et les gestes qu'ils appellent, exclus de la peinture d'histoire, n'avaient été admis ou tolérés que dans les degrés inférieurs de la hiérarchie académique des genres. Mais certains de leurs contemporains, et moins rares qu'on ne le pense ordinairement, surent aussi percevoir les qualités « purement » picturales liées à l'emploi de cette palette claire qui, rompant avec la cuisine des « jus » d'atelier, déversait sur la toile la lumière du plein air. A ce titre, ils étaient fort capables de produire des analyses du type de celle que l'on doit à Francastel. A une réserve près, toutefois, qui n'est pas de peu de conséquences : c'était non pas pour dégager les effets du tachisme sur la construction de l'espace pictural (ou la conception de l'espace que de tels effets impliquent), mais pour subordonner la peinture impressionniste à un type de vision. Selon ce schéma, le tableau fonctionnait comme l'*analogon* technique, artefactuel, la reproduction picturale directe de la *sensation* visuelle à l'état naissant, le fac-similé de l'*impression* que le peintre reçoit d'une sensation pure et qu'il transmet à l'œil du spectateur. Voici, par exemple, ce que Théodore Duret disait de Monet :

> En un mot, son pinceau a fixé ces mille impressions passagères que la mobilité du ciel et les changements de l'atmosphère communiquent à l'œil du spectateur. Aussi est-ce pour la lui appliquer, qu'avec raison, on a d'abord créé l'épithète d'« impressionniste »[21].

Du peintre « traduisant » dans le tableau ses sensations visuelles au spectateur faisant l'expérience, devant la nature peinte, de ce qu'il voit au naturel, pour peu du moins qu'il « sente », il était admis que la sensation se transmettait sans perte, native, naïve, pure, neuve. Charles Ephrussi insistait sur ce que la « traduction » picturale avait de littéral :

> [...] se mettre en face de la nature et l'interpréter sincèrement, brutalement, sans se préoccuper de la manière officielle de voir ; traduire scrupuleusement l'impression, la sensation, toute nue, tout étrange qu'elle puisse paraître [...][22].

Rares étaient les critiques qui, tout en étant favorables aux impressionnistes, ne partageaient pas la doctrine qui prévalait chez les peintres et leurs partisans et préféraient mettre l'accent sur ce qu'avait de spécifiquement pictural l'acte de la « transposition » :

> Le peintre qui prétend au réalisme absolu poursuit donc une chimère. Quant au réalisme d'impression, il est possible d'y atteindre : la peinture étant une transposition, si l'artiste possède une habileté suffisante, il doit nous rendre intégralement les lignes et l'harmonie du morceau transposé[23].

La nouvelle peinture passait pour capter la sensation à sa source et pour révéler l'être même des choses : c'était précisément dans sa connexion phénoménale avec la vision d'un sujet que l'objet se dévoilait comme tel. Ce qui importait, ce n'était pas l'opposition entre le sujet et l'objet, mais, comme Kant l'avait marqué[24], la distinction, qui avait été reprise par Helmholtz, du phénomène (*Erscheinung*) et de l'apparence (*Schein*) : relèvent du phénomène (distinct à la fois du noumène et de l'objet en soi) les qualités de l'objet en soi telles qu'elles se découvrent aux sens du sujet ; relèvent de l'apparence les qualités qu'une illusion des sens amène le sujet à attribuer indûment à l'objet. On pouvait donc dire qu'à l'apparence (conceptualisée) des objets peints, tels que la forme-contour les délimitait dans la peinture classique, l'impressionnisme substituait le phénomène (sensible) de la couleur, telle que la forme-tache la circonscrit. De cette présentation, il n'est pas de meilleure application que la déclaration suivante, tirée d'un compte rendu de la troisième exposition impressionniste :

> Chaque tableau devient une improvisation née d'une sensation neuve et dégagée de toute idée préconçue. C'est aussi de cette sorte de virginité qu'il apporte dans l'exécution de chaque chose que sont nées ces factures si variées, parce qu'elles sont naïvement le résultat d'un travail machinal sous une impression momentanée[25].

Le caractère « machinal » du travail pictural – qui redonnait sa pleine valeur sémantique à ce qu'impliquait de mécanique le processus perceptif de l'*impression* – sauvegardait la virginité ou la naïveté de l'exécution, qui répondait elle-même, en sa quasi-improvisation, à ce qu'avait de *momentané* et surtout de *neuf* la sensation, dès lors qu'aucune « idée préconçue » ne la trahissait. Fugace et brute, la sensation délivrait ainsi ses deux traits définitoires, qui étaient aussi ceux de la vision mise en œuvre dans la peinture impressionniste, aussi bien en amont qu'en aval du tableau, dans le regard du peintre comme dans celui du spectateur : la pureté originelle du phénomène et l'instantanéité de sa perception étaient réciproquement garantes l'une de l'autre.

Ce vocabulaire, cette « logique » de la sensation sont assumés par les critiques les plus éclairés du temps. Aux déclarations de Théodore Duret, de Charles Ephrussi et de Georges Rivière, on peut ajouter cette définition lapidaire que le probe Jules Castagnary publiait au moment où *Le Charivari* faisait des gorges chaudes du désormais fameux tableau exposé par Monet : « Ils sont impressionnistes en ce sens qu'ils rendent non le paysage, mais la sensation produite par le paysage[26]. » Même Jules Laforgue, qui est sans doute celui qui, à l'époque, a le mieux saisi et le mieux formulé les implications formelles de la révolution impressionniste, s'enchante comme bien d'autres de ce qui en constitue l'« aspect lyrique[27] » ; mieux encore, en entamant son texte le plus célèbre de critique d'art par une section sur l'« Origine physiologique de l'impressionnisme », il mettait au premier plan la problématique perceptiviste si fort en faveur chez ses contemporains. On y voit Laforgue passer

La nouvelle peinture passait pour capter la sensation à sa source et pour révéler l'être même des choses : c'était précisément dans sa connexion phénoménale avec la vision d'un sujet que l'objet se dévoilait comme tel. Ce qui importait, ce n'était pas l'opposition entre le sujet et l'objet, mais, comme Kant l'avait marqué[24], la distinction, qui avait été reprise par Helmholtz, du phénomène (*Erscheinung*) et de l'apparence (*Schein*) : relèvent du phénomène (distinct à la fois du noumène et de l'objet en soi) les qualités de l'objet en soi telles qu'elles se découvrent aux sens du sujet ; relèvent de l'apparence les qualités qu'une illusion des sens amène le sujet à attribuer indûment à l'objet. On pouvait donc dire qu'à l'apparence (conceptualisée) des objets peints, tels que la forme-contour les délimitait dans la peinture classique, l'impressionnisme substituait le phénomène (sensible) de la couleur, telle que la forme-tache la circonscrit. De cette présentation, il n'est pas de meilleure application que la déclaration suivante, tirée d'un compte rendu de la troisième exposition impressionniste :

> Chaque tableau devient une improvisation née d'une sensation neuve et dégagée de toute idée préconçue. C'est aussi de cette sorte de virginité qu'il apporte dans l'exécution de chaque chose que sont nées ces factures si variées, parce qu'elles sont naïvement le résultat d'un travail machinal sous une impression momentanée[25].

Le caractère « machinal » du travail pictural – qui redonnait sa pleine valeur sémantique à ce qu'impliquait de mécanique le processus perceptif de l'*impression* – sauvegardait la virginité ou la naïveté de l'exécution, qui répondait elle-même, en sa quasi-improvisation, à ce qu'avait de *momentané* et surtout de *neuf* la sensation, dès lors qu'aucune « idée préconçue » ne la trahissait. Fugace et brute, la sensation délivrait ainsi ses deux traits définitoires, qui étaient aussi ceux de la vision mise en œuvre dans la peinture impressionniste, aussi bien en amont qu'en aval du tableau, dans le regard du peintre comme dans celui du spectateur : la pureté originelle du phénomène et l'instantanéité de sa perception étaient réciproquement garantes l'une de l'autre.

Ce vocabulaire, cette « logique » de la sensation sont assumés par les critiques les plus éclairés du temps. Aux déclarations de Théodore Duret, de Charles Ephrussi et de Georges Rivière, on peut ajouter cette définition lapidaire que le probe Jules Castagnary publiait au moment où *Le Charivari* faisait des gorges chaudes du désormais fameux tableau exposé par Monet : « Ils sont impressionnistes en ce sens qu'ils rendent non le paysage, mais la sensation produite par le paysage[26]. » Même Jules Laforgue, qui est sans doute celui qui, à l'époque, a le mieux saisi et le mieux formulé les implications formelles de la révolution impressionniste, s'enchante comme bien d'autres de ce qui en constitue l'« aspect lyrique[27] » ; mieux encore, en entamant son texte le plus célèbre de critique d'art par une section sur l'« Origine physiologique de l'impressionnisme », il mettait au premier plan la problématique perceptiviste si fort en faveur chez ses contemporains. On y voit Laforgue passer

constamment du plan de l'art à celui de la perception, et inversement. D'un côté, il sait parfaitement caractériser les transformations que subissent respectivement le « dessin-contour » (auxquels sont substitués « les vibrations et les contrastes de la couleur »), la « perspective théorique » (qui cède la place à la « perspective naturelle des vibrations et des contrastes des couleurs ») et l'« éclairage d'atelier » (détrôné par le « plein air »)[28] : ce sont bien là, peu ou prou, les « problèmes modernes », proprement picturaux, auxquels s'arrêtera un Francastel soixante-dix ans plus tard. Mais, d'un autre côté, Laforgue ouvre son article sur l'assertion selon laquelle il s'agirait pour le peintre impressionniste de « se refaire un œil naturel », de « voir naturellement » et de « peindre naïvement comme il voit »[29] ; et l'analyse, assurément très perspicace, qu'il donne du dessin classique – lequel repose, selon lui, sur l'association des valeurs tactiles aux valeurs optiques et ne peut donc être produit qu'au détriment des variations lumineuses[30] – nécessite que soit posée en préalable l'existence d'un « œil naturel », d'un regard purement visuel, dépourvu comme tel du supplétif (ou du supplément) cognitif constitué par le tactile :

> L'impressionniste voit et rend la nature telle qu'elle est, c'est-à-dire uniquement en vibrations colorées. Ni dessin, ni lumière, ni modelé, ni perspective, ni clair-obscur, ces classifications enfantines : tout cela se résout en réalité en vibrations colorées et doit être obtenu sur la toile uniquement par vibrations colorées[31].

Écrit en 1883 à l'occasion d'une exposition berlinoise de peinture impressionniste, le texte de Laforgue fut publié seulement vingt ans plus tard ; trop tard, donc, pour qu'il pût peser dans la réception immédiate du mouvement, mais assez tôt pour servir de caution à l'interprétation qu'en donnèrent les premiers historiens et pour asseoir son autorité auprès des commentateurs futurs. Cette autorité, il la doit à l'exceptionnelle efficacité avec laquelle certaines idées dominantes de l'époque y sont condensées, ce qui explique aussi pourquoi il aura été mentionné aussi bien par ceux qui continuaient d'accepter la thèse perceptiviste que par ceux qui, sans y souscrire, en faisaient un élément décisif du premier contexte interprétatif de l'impressionnisme. Si l'intérêt qui n'a cessé d'être porté au texte de Laforgue depuis sa publication avait besoin d'une justification, ce n'est donc pas seulement dans l'identité de l'auteur qu'il faudrait la chercher, non plus que dans ces qualités de style, comme on dit, auxquelles se reconnaîtrait le grand écrivain, ni même, enfin, dans ces orientations thématiques et formelles qui ont amené certains critiques à parler d'« impressionnisme » à propos de ses écrits proprement littéraires[32]. C'est aussi et surtout parce que s'y dessine la convergence entre deux séries de problèmes qui préoccupaient alors un certain nombre d'autres auteurs : l'opposition des valeurs optiques et tactiles, la postulation d'un « œil naturel ».

Le tactile, l'optique et l'« œil innocent »

Les notions de tactile (*taktisch*) et d'optique (*optisch*), telles qu'elles ont cours en histoire de l'art, nous ont été rendues familières par les variations qu'en ont tirées des philosophes comme Henry Maldiney et Gilles Deleuze[33], qui les ont eux-mêmes empruntées aux travaux d'Alois Riegl – en particulier *Die spätrömische Kunstindustrie*, où il les développe. Chez Riegl, le tactile (terme qu'il proposera peu après de remplacer par *haptique*) et l'optique, conjoints en un stade intermédiaire (le tactile-optique), s'ils font référence à des modes de vision (vision rapprochée *versus* vision éloignée), permettent surtout de caractériser le traitement de la forme, des surfaces et des volumes qui est corrélatif à la représentation des objets dans l'art antique et de distinguer dans ce dernier trois grandes phases, qui correspondent respectivement à l'art de l'ancienne Égypte, à l'art grec classique et à l'art romain tardif. A l'époque où parut son œuvre maîtresse, en 1901, Riegl n'avait pu avoir connaissance du texte de Laforgue. En réalité, il ne faisait que réélaborer dans sa perspective de recherche propre, celle d'un développement autonome de la forme artistique commandé par le « vouloir artistique » (*Kunstwollen*), les catégories qui avaient été introduites en esthétique et en histoire de l'art par plusieurs auteurs allemands de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, notamment Robert Zimmermann (dont il avait été l'élève), Robert Vischer, et surtout Konrad Fiedler et Adolf Hildebrand[34]. De ce corpus théorique tout à fait considérable, d'intérêt par ailleurs inégal et dans le détail duquel il n'est guère possible d'entrer, on retiendra seulement qu'il est souvent associé à la formule fiedlerienne de la « pure visibilité » (*die reine Sichtbarkeit*), qui en résume l'une des propositions majeures en la portant d'emblée à un niveau d'ambition où elle rivalise avec la formule kantienne de la « raison pure » (*die reine Vernunft*). Il serait dès lors tentant d'imaginer que Laforgue ait pu prendre connaissance de cette littérature, ne fût-ce que de manière vague, lors de son séjour en Allemagne, entre 1881 et 1886[35]. Néanmoins, même si cette hypothèse ne doit pas être complètement écartée jusqu'à preuve du contraire et même s'il reste vrai que la principale source d'information de Laforgue concernant l'esthétique réside surtout dans les contributions théoriques de son ami Charles Henry (chez qui il a trouvé, par exemple, le concept de vibration), sa réflexion, sur ce point, se rattache très précisément à la pensée de John Ruskin[36].

La réception française de l'œuvre ruskinien connaîtra incontestablement son pic d'intensité entre les toutes dernières années du siècle et la veille de la Première Guerre mondiale : traductions, articles et ouvrages critiques se succéderont alors à un rythme soutenu, Robert de la Sizeranne et Marcel Proust y prenant une part active. Mais les lecteurs non anglophones avaient pu se familiariser avec l'esthétique de cet auteur dès le Second Empire, à travers les deux articles publiés par J.A. Milsand dans *La Revue des deux mondes* en 1860 et 1861, puis réunis en volume

en 1864 sous le titre *L'Esthétique anglaise, étude sur M. John Ruskin* : pour l'essentiel, les morceaux choisis par Milsand sont pris dans *Modern Painters* (où il retient plus les réflexions esthétiques que sociales), *Seven Lamps of Architecture* (un fragment sur le style grec), *Stones of Venice* (sur la nature du gothique), ainsi que dans divers textes sur Turner et contre la « corruption » introduite par la perspective de la Renaissance[37]. Autour de 1880, plusieurs ouvrages mentionnent les thèses de Ruskin. C'est le cas, par exemple, de la *Théorie scientifique des couleurs* d'Ogden N. Rood[38] : ce manuel, qui était la traduction d'un ouvrage paru à New York en 1879 sous le titre *Students Text-Book of Colour*, sera souvent exploité par les critiques et les peintres de l'époque, en particulier Pissarro, Monet, Seurat et Signac. Ruskin y est mentionné à travers la citation d'un passage des *Elements of Drawing* concernant la dégradation des couleurs. C'est peu au regard de la place réservée aux théories proprement scientifiques, mais une note de l'auteur, en rétablissant l'équilibre, ne pouvait qu'inciter les lecteurs à aller au-delà :

> Le célèbre peintre Samuel Colman nous a dit une fois que ce livre de Ruskin contenait, non seulement plus de préceptes utiles à ceux qui étudient la peinture que tous les autres traités sur le même sujet, mais encore plus de faits que tous les traités réunis.

Toutes ces médiations témoignent du lent processus d'infiltration à la faveur duquel la pensée ruskinienne s'introduisit dans la sphère française. En ce qui concerne Laforgue, on sait qu'il eut un accès direct à l'œuvre de Ruskin : en décembre 1882, il projetait une étude sur lui[39] ; un an plus tard, entretenant Ephrussi des lectures et relectures qu'il avait faites en vue de son article sur l'impressionnisme, qu'il présentait comme « une explication physiologique esthétique (?) de la formule impressionniste », il concluait de manière significative : « J'aurai du moins rêvé que j'étais le John Ruskin définitif[40]. » Quels ouvrages du grand critique anglais il connaissait et quel jugement il portait en définitive sur eux, on peut s'en faire une idée par sa correspondance : en février 1886, il dit à Charles Henry n'avoir pas encore vu un seul exemplaire des *Elements of Paintures*, titre sous lequel il faut reconnaître les *Elements of Drawing* ; il souhaite faire venir le livre pour le traduire, mais, ajoute-t-il, « à en juger par des pages de 3 autres volumes de Ruskin que j'ai, et ai lus, il y aura des pages assez décourageantes. Il divague souvent et pour lui seul[41] ».

Au nom de Ruskin s'attache notamment, dans ces années-là, la théorie de l'« œil innocent ». Elle se profile çà et et là dans ses considérations sur la peinture moderne de paysage. Mais c'est dans les *Elements of Drawing*, ouvrage publié à Londres en 1856, qu'elle trouve sa formulation la plus décisive et la plus frappante :

> Toute la force évocatrice de la technique picturale dépend de la possibilité pour nous de retrouver ce que nous pourrions appeler l'*innocence du regard* ; c'est-à-dire une sorte de perception enfantine de ces taches plates et colorées, vues simplement en tant que telles, sans que nous prenions conscience de leur signification – comme pourrait les voir un aveugle qui, tout à coup, recouvrerait la vue[42].

Dans son livre *L'Art et l'Illusion*, où il met méthodiquement en pièces la théorie de Ruskin et toutes celles qui lui sont apparentées, Gombrich cite ce passage souvent reproduit tout en affirmant qu'il « préfigurait la future doctrine des impressionnistes[43] ». Que les idées de Ruskin aient pu « préfigurer » celles que les impressionnistes se faisaient de leur peinture, la thèse n'est pas nouvelle. Dans un article publié en 1911, Wynford Dewhurst, réservant un sort particulier à ces mêmes *Elements of Drawing*, s'attachait à la démontrer en isolant les principaux axiomes ruskiniens qui autorisaient selon lui le rapprochement (peinture par masses, ombres colorées, effets atmosphériques, composition, traitement des éléments paysagers)[44]. La démonstration n'allait pas sans quelques excès : emporté par son admiration pour l'auteur et par un chauvinisme ingénu, Dewhurst n'hésitait pas à faire de Ruskin le maître à penser de l'impressionnisme[45]. A vrai dire, la convergence avait été relevée quelques années auparavant par Robert de la Sizeranne avec un enthousiasme de catéchumène[46] : selon lui, Ruskin, « par son apostolat pour le plein air, contre les écoles de brun et de bitume, et en faveur des ombres colorées et de la division de la couleur », n'était ni plus ni moins que le « précurseur » ou le « prophète » des impressionnistes[47]. La proximité ou la parenté entre les idées de Ruskin et celles des impressionnistes (ce qu'il faut nuancer aussitôt, car il ne s'agit pas de *toutes* les idées de Ruskin, ni de *tous* les impressionnistes) peut être expliquée – et elle l'est généralement ainsi – de trois manières différentes, qui recoupent approximativement les schémas explicatifs mis en œuvre par les historiens lorsqu'ils étudient un style d'époque et les rapports entre des formes artistiques données et des formes antérieures. On peut soutenir que les idées de Ruskin « préfigurent », « anticipent » ou « annoncent » celles des impressionnistes : c'est la thèse prophétique, dont l'inanité n'est plus à démontrer, tant il est manifeste qu'elle fait la part trop belle à la prescience de l'individualité géniale[48]. On peut se contenter de dire que tous partagent plus ou moins les mêmes idées parce qu'elles sont dans l'« air du temps », explication qui trouve sa présentation la plus extensive dans la thèse spiritualiste du *Zeitgeist* et de la *Weltanschauung*. Enfin, on peut démontrer que Ruskin a « influencé » les impressionnistes, ou, plus rigoureusement, que ceux-ci ont trouvé dans la pensée de celui-là des éléments qui leur permettaient de rationaliser leurs propres recherches : s'agissant d'idées ou de formes plastiques, plutôt qu'aux concepts magiques de « préfiguration » et d'« influence », on aura recours à ceux d'« emprunt » ou de « reprise », tant il est vrai que, « chaque fois qu'un artiste "subit" une influence, il réécrit un peu l'histoire de l'art à laquelle il appartient[49] » – présentation qui, au demeurant, n'est pas incompatible avec la thèse structuraliste de l'*habitus*, du paradigme ou de l'*épistémè*. Dans ce cas, on pourra alléguer, successivement ou conjointement, le travail de traduction et de vulgarisation entrepris par Milsand au début des années 1860, le contact que Monet et Pissarro purent avoir avec la pensée de Ruskin lors de leur séjour à Londres en 1870-1871[50], les aperçus qu'en donnèrent divers ouvrages publiés à l'époque ou l'accès direct de certains lecteurs français (comme Laforgue) aux textes originaux. Quoi qu'il en

soit, il est sûr que les idées exprimées par Ruskin sont partagées par un certain nombre d'autres auteurs au XIX^e^ siècle et que les thèses qu'elles véhiculent trouveront un milieu très favorable à l'époque de l'impressionnisme, comme en témoignent certains des propos que j'ai rapportés.

Pour Ruskin, tout ce qu'un « œil innocent » peut voir, ce sont des plages de couleur. La perception que nous avons des corps solides et des distances qui les séparent est le résultat d'expériences inconscientes faites dans l'enfance : d'elles, par exemple, nous avons appris que la tache foncée que nous voyons *est* le côté sombre d'un corps solide et qu'à un coloris moins saturé correspond un corps éloigné de nous. Comme le révèle la comparaison avec l'aveugle, Ruskin avait construit sa propre réflexion en prenant appui sur les pages célèbres où John Locke (dans son *Essay Concerning Human Understanding*, 1690), puis George Berkeley (dans *An Essay towards a New Theory of Vision*, 1709), partant du cas de l'aveugle-né, s'interrogeaient sur les rapports entre vision et connaissance, voir et savoir, qu'ils ramenaient à ceux de la sensation et de la perception, pour distinguer une source d'information purement visuelle enregistrant les contours et la surface des corps et les indications supplémentaires fournies par les expériences du toucher et de la motricité. C'est donc à cette tradition empiriste anglo-saxonne que Ruskin (tout idéaliste qu'il était par ailleurs) se référait lorsqu'il opposait la sensation purement visuelle au conceptualisme véhiculé par le tactile ou lorsqu'il reconnaissait dans la « perception enfantine » le primat de la sensation sur l'idéation, le corollaire esthétique en étant pour lui que le peintre pouvait « retrouver » cette disposition première ou primitive, qui est aussi une disponibilité aux choses telles qu'elles nous apparaissent et non telles que nous les interprétons.

Tout autre est la lecture que les formalistes allemands firent de l'opposition entre l'optique et le tactile, ne fût-ce que parce que leur réflexion s'inscrivait d'emblée dans la tradition transcendantale ouverte par le kantien Herbart et qu'ils avaient, à sa suite, pour principal souci de mettre en évidence la cohérence des rapports formels propres à chaque art : en cherchant à spécifier les modes perceptifs qui distinguent les différents arts figuratifs – optique dans la peinture, tactile dans la sculpture et l'architecture –, Robert Zimmermann n'avait nullement pour objectif d'apporter sa contribution aux thèses empiristes sur les rapports entre voir et savoir; il en ira de même pour Konrad Fiedler, qui définira la « pure visibilité » comme l'aboutissement du développement formel suivi de manière autonome par la productivité de l'œil, elle-même parallèle à la productivité langagière, ou pour Adolf Hildebrand, qui voudra faire de la « vision éloignée » (*Fernbild*) la seule véritable vision artistique parce que, procédant d'une saisie purement optique de l'espace – à la différence de la « vision rapprochée » (*Nahbild*), qui s'appuie sur les valeurs tactiles –, elle est la seule à faire droit aux exigences propres de la visibilité... Aussi la « pure visibilité », en tant que concept fédérateur de tout ce courant de pensée, qui irriguera encore l'œuvre de Wölfflin, de Bernhardt Berenson, de Clive Bell ou de Roger Fry, n'a-t-elle que peu de rapports avec la doctrine de l'« œil innocent » : pour

se pas passer par les voies du concept, qui sont celles du langage, la vision à laquelle en appelle la genèse de la forme figurative chez Fiedler n'est pas une vision sans mémoire ni savoir, non plus d'ailleurs que la vision purement optique chez Hildebrand ou Riegl. De Fiedler, au demeurant, Gombrich rappelle cette affirmation, où se marque tout ce qui sépare sa position de la *doxa* impressionniste :

> [...] même la plus simple des impressions sensorielles, qui semble n'être que la matière première des opérations de la pensée, constitue déjà un phénomène mental, et ce que nous appelons le « monde extérieur » est en réalité le résultat d'un processus élaboré et complexe[51].

Riegl, de même, prit soin de bien distinguer ces deux séries de problèmes :

> La création d'œuvres plastiques est une création qui rivalise avec la nature, mais elle n'a pas pour objet d'être une simulation de cette nature[52].

Chez lui, en effet, comme le reconnaîtra Panofsky (très critique à l'égard de la notion de *Kunstwollen*), les concepts de tactile et d'optique « avaient dans leur sens profond, et malgré leur formulation encore psychologico-empirique, pour but, non plus de trouver des explications génétiques ou des subsomptions phénoménales, mais de déterminer clairement un sens immanent aux phénomènes artistiques que Riegl croyait pouvoir caractériser cas par cas, en se référant à deux possibilités fondamentales de l'attitude de la contemplation externe[53] ». La « pure visibilité » n'est pas celle d'un « œil innocent ». Il faut insister sur ce point, car si la pensée d'un auteur plus tardif comme Roger Fry a quelques thèmes en commun avec celle des formalistes allemands, seul le premier a subi l'attraction de la thèse ruskinienne[54]. Fiedler, par exemple, se contente d'opposer la connaissance intuitive à la connaissance conceptuelle ; l'art, en tant que connaissance intuitive du visible par la forme, n'en est pas moins pour lui une forme de connaissance, au même titre que la science, alors que Fry, après Ruskin, le tire plutôt vers la contemplation. C'est pourquoi il est pour le moins risqué d'affirmer que « la conception de Ruskin s'inscrit dans la lignée formaliste » qui a prévalu en Allemagne[55], même si des deux côtés était manifeste le désir de débarrasser l'art de tout ce qui a rapport au contenu.

Chez Ruskin, puis au temps de l'impressionnisme, mais aussi par la suite chez Fry, la théorie de l'« œil innocent » accrédita l'idée selon laquelle il était possible, sous certaines conditions, de « se refaire un œil naturel », selon l'expression de Laforgue, c'est-à-dire d'avoir accès à la sensation purement visuelle, à la pure sensation, qualité innommable, telle qu'elle se manifeste *in statu nascendi* avant d'être relayée par les processus intellectuels et rapportée aux choses perçues, et donc sues, aux formes connaissables et nommables. Dans cette construction, le cas de l'enfant fait évidemment office de repère exemplaire. Certes, Fiedler, convoquait lui aussi l'exemple de l'enfant ; son propos semble même très proche de celui de Ruskin :

> Le monde est pour lui l'apparence visible ; il acquiert une conscience du monde avant même d'en rien savoir ; il possède le monde avant de pouvoir désigner de ce nom ce qu'il en possède[56].

Mais il s'agit seulement pour Fiedler de cerner le début du processus à la faveur duquel tout individu développe sa propre conscience du monde, ce même processus qui chez certains débouche sur la conscience artistique. Tout autre est la portée de l'exemple chez Ruskin, qui, sur ce point, reste fidèle à la problématique empiriste. La « perception enfantine » qu'il évoque dans le passage des *Elements of Drawing* que j'ai rapporté est en effet supposée plus proche que n'importe quelle autre de la sensation pure et originaire : si l'identification des objets advient avec le développement des facultés cognitives et l'acquisition du langage, il appartient aux peintres de restituer dans sa fraîcheur cette expérience *princeps* en se refaisant un œil d'enfant. Pour une pensée qui se veut fidèle à ce regard muet auquel les concepts toujours manquent, à ce regard ouvert sur le monde comme une bouche dévorante, l'enfant était l'avenir de la peinture : son œil, celui de Monet aussi bien – « Monet est un œil, l'œil le plus prodigieux depuis qu'il y a des peintres », dira Cézanne[57] –, serait donc celui de la « peinture de l'avenir ». C'est dans ce contexte que prennent tout leur sens les propos des critiques que j'ai commencé par rappeler (Duret, Ephrussi, Rivière, Castagnary, Laforgue) ou encore le mot attribué à Manet : « Nous peignons, en un mot, les choses telles que nous les voyons[58] », et surtout ce propos beaucoup plus explicite de Monet :

> Quand vous sortez pour aller peindre, essayez d'oublier les objets devant vous, l'arbre, la maison, le champ ou autre chose. Songez seulement : voici un petit carré de bleu, une tache oblongue de rose, un trait de jaune, et peignez-les juste comme vous les voyez, cette couleur et cette forme précises, jusqu'à ce que votre impression naïve de la scène soit rendue[59].

Le mythe phénocentriste et perceptiviste

Tout le courant de pensée que cristallisent les formules de l'« œil innocent » ou de l'« œil naturel » présente des similitudes avec certaines des propositions qui formeront, à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle, la théorie associationniste, dominante en matière de psychologie de la vision. En donner un bref aperçu permettra de dégager la logique sous-jacente au discours critique qui l'a accompagnée[60].

La psychologie associationniste est fidèle à la démarche analytique ou élémentariste qui prévaut alors dans d'autres secteurs scientifiques : elle décompose son objet d'étude en éléments plus simples, les sensations, celles-ci équivalant approximativement aux atomes et aux molécules de la physique et de la chimie. Le niveau « inférieur » de la construction est donc constitué par cette première phase psy-

chique où les « sensations élémentaires » sont définies comme les corrélats corticaux des influx transmis par les récepteurs et où chaque sensation correspond à un stimulus donné. La description de la phase suivante combine structuralisme et empirisme : elle fait apparaître comment les sensations élémentaires s'organisent en des ensembles structurés et fonctionnels sous l'action de processus d'association, la perception qui en résulte n'étant que le produit de l'addition des sensations. C'est à ce niveau seulement qu'interviendraient les opérations mentales proprement dites (jugements, inférences) : fondées sur des expériences acquises, et « inconscientes » en grande partie, elles sont conduites par les facultés ou les instances psychiques « supérieures » de la mémoire et du jugement, et c'est par leur entremise que les sensations élémentaires sont intégrées dans ces unités perceptives plus vastes que sont les objets, donnés par l'expérience avec leur forme et leur sens.

En isolant une phase primaire constituée par les seules sensations élémentaires et en les dissociant des processus mentaux censés ne s'exercer sur elles, telle la forme sur la matière, qu'au cours d'une phase secondaire, le modèle associationniste ne faisait, en somme, que donner une formulation systématique, et scientifiquement accréditée, à l'axiomatique qui avait orienté la réception, voire la reconception théorique de la peinture impressionniste. Toutefois, la convergence entre la psychologie associationniste et les inductions psychologisantes du discours critique n'est que partielle : le mythe de l'« œil innocent » (ruskinien, puis impressionniste), en confondant la vision et la sensation visuelle et en dotant celle-ci d'une autonomie effective et non plus théorique, met en suspens l'intervention des mécanismes cognitifs dans l'expérience vécue, ce que ni Berkeley, ni Helmholtz, ni les associationnistes ne pouvaient admettre. S'il était habituel au XIX^e^ siècle de distinguer entre la sensation, en tant que simple enregistrement de *stimuli* (les impressions colorées), et la perception, en tant qu'élaboration mentale des sensations s'appuyant sur des inférences inconscientes, c'est bien à Ruskin qu'il revient d'avoir posé que le peintre, dès lors qu'il parvient à libérer son esprit de tout ce qu'il peut savoir à propos de l'objet, est en mesure de reproduire l'image transmise par celui-ci. L'impressionnisme ne dira pas autre chose : le peintre « ne reproduit que ce qu'il voit[61] ». La psychologie empiriste enveloppe une véritable mystique de la sensation.

Le discours sur la peinture impressionniste se sera donc construit pour l'essentiel sur ces deux présupposés : le tableau est la restitution d'un phénomène visuel (présupposé phénocentriste) et ce phénomène est lui-même caractérisé par le primat de la sensation (présupposé perceptiviste). Or, de la même façon que l'histoire de l'art fait désormais porter l'accent non sur la vision dont le tableau serait la traduction, mais sur l'économie propre à son élaboration sémiotique, le modèle associationniste, en tant que version scientifique des schémas interprétatifs en fonction desquels cette vision était analysée, a été complètement et définitivement abandonné par les différentes théories qui ont été proposées depuis, jusqu'aux approches cognitives comprises. A vrai dire, il n'est même pas besoin de faire état de ces dernières : dès les travaux fondateurs de la *Gestalttheorie*, avant et après la Première

Guerre, des objections fondamentales étaient formulées ; et l'on doit se souvenir que toute l'introduction de la *Phénoménologie de la perception* est consacrée précisément à une réfutation en règle de ces « préjugés classiques » que constituent la « sensation » et l'« association », concepts élémentaires de l'approche empiriste que Merleau-Ponty prenait pour cible et qu'il renvoyait dos à dos à l'approche intellectualiste, accusée, elle, de donner trop de poids aux décisions de l'« attention » et du « jugement »[62]. En dépit de la place qu'y occupent les références à des travaux scientifiques, principalement ceux issus de l'école de la *Gestalt*, la *Phénoménologie de la perception* s'est imposée par son engagement philosophique : récusant des conceptions qui partagent le même « préjugé du monde », Merleau-Ponty affirmait la nécessité de « rendre justice à notre expérience directe des choses » et montrait qu'un tel projet n'était possible qu'à la condition de « maintenir à la fois, contre l'empirisme, qu'elles sont irréductibles à leurs manifestations sensibles et, contre l'intellectualisme, qu'elles s'incarnent dans leurs apparitions ». Cela étant, ce serait se méprendre totalement sur le statut des sciences que de leur assigner pour domaine les faits et l'objectivité, la pensée et l'interprétation étant dévolues au travail philosophique, tandis que l'art (et, dans une certaine mesure, la littérature) cultiverait dans son coin les fleurs rares de l'impression et de la sensation. Thomas Kuhn a montré comment les sciences s'inscrivent dans des « paradigmes » : le « fait » n'est pas une donnée invariante, mais une variable fonctionnelle (c'est pourquoi il « vieillit ») ; il ne peut être posé comme fait qu'en fonction d'une axiomatique déterminée (réglant le choix des objets, des méthodes, etc.) à laquelle adhèrent les membres d'une communauté scientifique[63]. Que le mythe de l'« œil innocent » qui est au cœur du discours sur l'impressionnisme participe de l'un de ces paradigmes, cela ne fait aucun doute. Sa mise en évidence aura même permis de faire justice de cet autre mythe, historiographique celui-là, selon lequel les impressionnistes n'auraient eu nul besoin des théories (celles de Chevreul, Helmholtz, Brücke, Blanc, Rood, Henry, etc.) au motif qu'« ils ne se fiaient qu'à leur œil[64] » : c'est justement la théorie, notamment par la voix de l'un de ses représentants les plus écoutés – bien qu'il ne fût (ou parce qu'il n'était) ni chimiste, ni physicien, ni psychologue –, qui leur dit que cet œil, ils pouvaient, ils devaient s'y fier.

Critiquer la thèse ruskinienne, la *doxa* impressionniste et le modèle associationniste, tenir pour « dépassés » leurs fondements épistémologiques, un tel mouvement de récusation n'est possible que depuis les formations théoriques qui les ont supplantés : il suppose un changement de paradigme. De la même façon que Merleau-Ponty appuie sa réflexion sur les travaux de la *Gestalttheorie*, quitte à discuter certains de ses présupposés, Gombrich en appelle à certaines données de la psychologie de la perception pour montrer qu'elles ne se confondent pas avec le problème artistique de la représentation : le peintre ne *reproduit* pas ce qu'il voit, mais le *transcrit* selon les coordonnées d'un système de représentation[65]. Toutes choses égales, il en va de même de la lecture défendue par Francastel : pour en arriver à comprendre l'impressionnisme comme l'une des étapes du processus historique

qui a abouti à la destruction de l'espace représentationnel renaissant, il aura dû convoquer aussi bien des disciplines scientifiques « dures », comme les mathématiques topologiques, que l'anthropologie durkheimienne, la psychologie génétique de Piaget et Wallon, l'ethnologie de Van der Leeuw et Leenhardt, l'histoire des sciences et du théâtre, etc. Les conclusions auxquelles parviennent séparément Gombrich et Francastel sont, du reste, très proches. Rendant compte des travaux du second, Ignace Meyerson définissait le tournant opéré par l'impressionnisme en des termes qui évoquent ceux de Gombrich :

> Donc changement de vision peut-être, sans doute même, mais dont la peinture est autant source que produit. Aucune analyse ne nous donnera la pure nature ni la pure perception, car il n'existe pas de pure nature ni de pure perception[66].

Et, réfléchissant pour son propre compte sur « les formes en peinture », Meyerson posera lui-même une série de distinctions auxquelles aussi bien Gombrich que Francastel auraient pu souscrire – ce qui n'a rien d'étonnant de la part d'auteurs qui peuvent être rattachés plus ou moins directement au projet de « psychologie historique » repris par Meyerson à l'école des Annales (et réassumé depuis par Jean-Pierre Vernant) :

> Le monde de la peinture est un monde de formes, autonome, régi selon des lois propres. [...] Il est aussi fortement charpenté que le spectacle visuel, mais sa charpente est à lui[67].

Dans une perspective métacritique, le plus important, cependant, n'est pas de montrer en quoi les différentes théories de la perception qui ont supplanté celles qui avaient cours au XIX^e^ siècle sont plus « satisfaisantes » qu'elles sur le plan scientifique, non plus que d'examiner les questions philosophiques qui, d'un paradigme à l'autre, restent en suspens[68], mais de faire apparaître l'écart entre, d'une part, les descriptions qui ont été données des mécanismes de la perception à l'époque de l'impressionnisme, descriptions qui alimentent encore, à l'occasion, un certain discours sur l'impressionnisme, notamment dans la critique « littéraire » (aux deux sens du terme, déterminatif et caractérisant), et, d'autre part, les conclusions qui semblent prévaloir aujourd'hui et qui, quelles qu'elles soient, ont pour point commun de s'inscrire en faux contre les premières. Ce qu'un tel écart nous apprend, ce n'est pas que nous serions plus proches de la « vérité », mais que la vérité d'hier ne nous convient plus, ou du moins qu'elle ne fait plus autorité. Pour prendre la mesure de la révolution interprétative qui est survenue dans ce domaine, il n'est que de considérer la façon dont est posé de nos jours le problème des rapports entre formes et objets : le point revêt une importance cruciale dans la réception de la peinture impressionniste et s'avère plus décisif encore dans les interprétations de l'impressionnisme littéraire en raison du lien privilégié qui y est établi entre objet

et concept, d'une part, concept et nom, d'autre part, le nom étant lui-même opposé à l'adjectif, qui serait lié à la sensation.

Rappelons brièvement tout d'abord qu'en réaction à l'« idéalisme absolu » de Berkeley, pour qui les idées sont nos seules connaissances, tandis que l'objet n'a pas de réalité en dehors du sujet qui le perçoit, Thomas Reid tenait la *sensation* pour un phénomène personnel purement mental et indépendant des objets, la *perception* impliquant toujours, au contraire, la référence à un objet externe. Cette distinction fournira encore leur assise à la plupart des théories du siècle suivant, depuis Helmholtz, chez qui la perception est une interprétation des données sensorielles, jusqu'aux associationnistes. Comment le problème est-il posé aujourd'hui ? On distingue habituellement trois niveaux de traitement[19]. Les traitements réalisés au *niveau sensoriel* s'exercent sur les images et entretiennent une relation directe avec les caractéristiques physiques du *stimulus*. A ce niveau seuls sont efficients les relations entre *stimuli*, les mécanismes physiologiques qu'ils font jouer et les circuits nerveux par lesquels l'information est transmise. Ces traitements sensoriels sont structurés au *niveau perceptif* : c'est là que se mettent en place les organisations perceptives complexes telles que la discrimination de la figure et du fond, l'opposition entre formes stationnaires et formes mobiles ou la distinction des objets en trois dimensions, c'est-à-dire des volumes. La forme elle-même est définie comme l'organisation structurale des éléments de l'image et de leurs relations : elle existe pour elle-même et ne correspond pas nécessairement à un objet ; du moins celui-ci ne peut-il être appréhendé à ce niveau qu'en tant qu'il possède une représentation structurale due à sa forme propre. L'objet proprement dit est en effet de nature fondamentalement conceptuelle. Il ne peut donc émerger comme tel qu'au *niveau cognitif*, lequel est constitué par les représentations perceptives et par les significations données aux différentes organisations perceptives. C'est parce que les objets se définissent essentiellement par leur fonction, et donc par la connaissance préalable que le sujet en a à travers la représentation mentale, ou « sémantique » (consistant dans la mise en mémoire des connaissances antérieurement acquises), qu'ils peuvent être reconnus et même identifiés, y compris dans les cas où l'information visuelle est incomplète (par suite d'une vision partielle, éloignée...) ou inhabituelle (angle de vision, par exemple). Si le niveau perceptif est orienté vers le sujet, puisque c'est par rapport à lui que la position et les relations des formes sont déterminées, le niveau cognitif l'est vers l'objet : la construction perceptive de l'espace dans laquelle les objets sont représentés déterminent la position qu'ils occupent relativement les uns aux autres. A ces deux niveaux correspondent respectivement la représentation structurale et la représentation sémantique de l'objet[20], la reconnaissance de celui-ci impliquant en outre l'accès à sa représentation phonologique, c'est-à-dire à sa dénomination.

Telle qu'elle vient d'être présentée, la tripartition du sensoriel, du perceptif et du cognitif semble entériner les distinctions classiques entre sensation et perception et ne pas remettre en cause le modèle associationniste et ses différents avant-

et concept, d'une part, concept et nom, d'autre part, le nom étant lui-même opposé à l'adjectif, qui serait lié à la sensation.

Rappelons brièvement tout d'abord qu'en réaction à l'« idéalisme absolu » de Berkeley, pour qui les idées sont nos seules connaissances, tandis que l'objet n'a pas de réalité en dehors du sujet qui le perçoit, Thomas Reid tenait la *sensation* pour un phénomène personnel purement mental et indépendant des objets, la *perception* impliquant toujours, au contraire, la référence à un objet externe. Cette distinction fournira encore leur assise à la plupart des théories du siècle suivant, depuis Helmholtz, chez qui la perception est une interprétation des données sensorielles, jusqu'aux associationnistes. Comment le problème est-il posé aujourd'hui ? On distingue habituellement trois niveaux de traitement[69]. Les traitements réalisés au *niveau sensoriel* s'exercent sur les images et entretiennent une relation directe avec les caractéristiques physiques du *stimulus*. A ce niveau seuls sont efficients les relations entre *stimuli*, les mécanismes physiologiques qu'ils font jouer et les circuits nerveux par lesquels l'information est transmise. Ces traitements sensoriels sont structurés au *niveau perceptif* : c'est là que se mettent en place les organisations perceptives complexes telles que la discrimination de la figure et du fond, l'opposition entre formes stationnaires et formes mobiles ou la distinction des objets en trois dimensions, c'est-à-dire des volumes. La forme elle-même est définie comme l'organisation structurale des éléments de l'image et de leurs relations : elle existe pour elle-même et ne correspond pas nécessairement à un objet ; du moins celui-ci ne peut-il être appréhendé à ce niveau qu'en tant qu'il possède une représentation structurale due à sa forme propre. L'objet proprement dit est en effet de nature fondamentalement conceptuelle. Il ne peut donc émerger comme tel qu'au *niveau cognitif*, lequel est constitué par les représentations perceptives et par les significations données aux différentes organisations perceptives. C'est parce que les objets se définissent essentiellement par leur fonction, et donc par la connaissance préalable que le sujet en a à travers la représentation mentale, ou « sémantique » (consistant dans la mise en mémoire des connaissances antérieurement acquises), qu'ils peuvent être reconnus et même identifiés, y compris dans les cas où l'information visuelle est incomplète (par suite d'une vision partielle, éloignée...) ou inhabituelle (angle de vision, par exemple). Si le niveau perceptif est orienté vers le sujet, puisque c'est par rapport à lui que la position et les relations des formes sont déterminées, le niveau cognitif l'est vers l'objet : la construction perceptive de l'espace dans laquelle les objets sont représentés déterminent la position qu'ils occupent relativement les uns aux autres. A ces deux niveaux correspondent respectivement la représentation structurale et la représentation sémantique de l'objet[70], la reconnaissance de celui-ci impliquant en outre l'accès à sa représentation phonologique, c'est-à-dire à sa dénomination.

Telle qu'elle vient d'être présentée, la tripartition du sensoriel, du perceptif et du cognitif semble entériner les distinctions classiques entre sensation et perception et ne pas remettre en cause le modèle associationniste et ses différents avant-

courriers. La similitude est superficielle : elle est due principalement à l'emprise de la tradition terminologique et aux contraintes discursives avec lesquelles doit composer l'exposition. Les auteurs modernes insistent tous, en effet, sur le fait que ces différents niveaux ne s'enchaînent pas les uns aux autres au gré d'un schéma strictement séquentiel qui impliquerait pour chacun des deux premiers de parvenir à son terme avant que le suivant ne prenne le relais : loin de se succéder, les traitements incidents à ces différents niveaux fonctionnent de manière simultanée et sont en interaction constante les uns avec les autres. La rupture avec le modèle associationniste est donc complète : en inscrivant les phases de la sensation et de la perception dans la successivité, il conférait à la première une autonomie et un primat au moins théoriques ; tout se passait, en somme, dira Wittgenstein, dûment informé des travaux sur la *Gestalt*, comme si l'interprétation se surajoutait à un voir purement optique, alors que, tout au contraire, selon sa formule, voir, c'est toujours *voir comme*[71]. Là où la théorie associationniste découplait non seulement perception et sensation, mais « pensée » et perception, tous les travaux entrepris depuis montrent de manière convergente que « les opérations cognitives désignées par le vocable "pensée", loin d'être l'apanage de processus mentaux intervenant à un niveau bien au-dessus et au-delà de la perception, constituent les ingrédients fondamentaux de la perception elle-même[72] ». Cela signifie notamment que l'aptitude à distinguer et à reconnaître des « êtres » ou des « choses » ainsi que toutes les opérations connexes ne sont pas les propriétés exclusives d'un sujet parvenu à son plein développement, mais qu'elles sont attestées aussi bien chez l'enfant qu'aux plus bas niveaux de l'échelle zoologique. Dans ces conditions, il devient complètement illusoire de prétendre « retrouver » à l'état pur dans l'expérience les processus propres à chacune des deux phases, sensorielle et perceptive : contrairement à ce que propose un tel schéma, « les expériences perceptives concrètes ne laissent percevoir aucune trace ni des sensations élémentaires de la première phase, ni de la seconde phase d'élaboration secondaire, qui de toute façon devrait se dérouler tellement vite qu'elle ne pourrait que rester toujours inaperçue et hors de portée de la conscience[73] ». C'est pourtant cette illusion qu'ont entretetenue les contemporains de l'impressionnisme, comme on peut le vérifier en confrontant les déclarations d'un Rivière ou d'un Laforgue, parmi tant d'autres, à la présentation que le biologiste Jacques Ninio donne aujourd'hui de l'articulation entre « sensation » et « perception » :

> La réalité est constituée de taches de couleur juxtaposées, et non de lignes. Mais le premier travail de la perception est justement de transformer cette réalité pointilliste en un dessin, où les objets sont nettement délimités par leurs contours[74].

L'intérêt de cette formulation, aussi simplificatrice soit-elle, est de recourir aux termes mêmes qui étaient ceux des contemporains de l'impressionnisme et de mieux faire ressortir par là le mythe phénocentriste et perceptiviste sur lequel s'est

courriers. La similitude est superficielle : elle est due principalement à l'emprise de la tradition terminologique et aux contraintes discursives avec lesquelles doit composer l'exposition. Les auteurs modernes insistent tous, en effet, sur le fait que ces différents niveaux ne s'enchaînent pas les uns aux autres au gré d'un schéma strictement séquentiel qui impliquerait pour chacun des deux premiers de parvenir à son terme avant que le suivant ne prenne le relais : loin de se succéder, les traitements incidents à ces différents niveaux fonctionnent de manière simultanée et sont en interaction constante les uns avec les autres. La rupture avec le modèle associationniste est donc complète : en inscrivant les phases de la sensation et de la perception dans la successivité, il conférait à la première une autonomie et un primat au moins théoriques ; tout se passait, en somme, dira Wittgenstein, dûment informé des travaux sur la *Gestalt*, comme si l'interprétation se surajoutait à un voir purement optique, alors que, tout au contraire, selon sa formule, voir, c'est toujours *voir comme*[71]. Là où la théorie associationniste découplait non seulement perception et sensation, mais « pensée » et perception, tous les travaux entrepris depuis montrent de manière convergente que « les opérations cognitives désignées par le vocable "pensée", loin d'être l'apanage de processus mentaux intervenant à un niveau bien au-dessus et au-delà de la perception, constituent les ingrédients fondamentaux de la perception elle-même[72] ». Cela signifie notamment que l'aptitude à distinguer et à reconnaître des « êtres » ou des « choses » ainsi que toutes les opérations connexes ne sont pas les propriétés exclusives d'un sujet parvenu à son plein développement, mais qu'elles sont attestées aussi bien chez l'enfant qu'aux plus bas niveaux de l'échelle zoologique. Dans ces conditions, il devient complètement illusoire de prétendre « retrouver » à l'état pur dans l'expérience les processus propres à chacune des deux phases, sensorielle et perceptive : contrairement à ce que propose un tel schéma, « les expériences perceptives concrètes ne laissent percevoir aucune trace ni des sensations élémentaires de la première phase, ni de la seconde phase d'élaboration secondaire, qui de toute façon devrait se dérouler tellement vite qu'elle ne pourrait que rester toujours inaperçue et hors de portée de la conscience[73] ». C'est pourtant cette illusion qu'ont entretetenue les contemporains de l'impressionnisme, comme on peut le vérifier en confrontant les déclarations d'un Rivière ou d'un Laforgue, parmi tant d'autres, à la présentation que le biologiste Jacques Ninio donne aujourd'hui de l'articulation entre « sensation » et « perception » :

> La réalité est constituée de taches de couleur juxtaposées, et non de lignes. Mais le premier travail de la perception est justement de transformer cette réalité pointilliste en un dessin, où les objets sont nettement délimités par leurs contours[74].

L'intérêt de cette formulation, aussi simplificatrice soit-elle, est de recourir aux termes mêmes qui étaient ceux des contemporains de l'impressionnisme et de mieux faire ressortir par là le mythe phénocentriste et perceptiviste sur lequel s'est

construite leur interprétation de la peinture impressionniste, puisqu'ils pensaient justement qu'il était possible de *peindre la sensation*, de mettre entre parenthèses l'élaboration perceptive et conceptuelle pour accéder directement à la « réalité pointilliste » qu'enregistrent les sensations.

Sur la fortune moderne de l'anti-intellectualisme

Si les travaux sur la perception entrepris depuis l'école de la *Gestalt* ont porté un coup fatal aux principaux axiomes qui forment l'arrière-plan épistémologique du discours sur la peinture impressionniste, la reconnaissance de cet arrière-plan reste néanmoins essentielle pour la compréhension des idées qui ont précédé, accompagné et suivi le développement du mouvement. Revenant sur la démonstration critique de Gombrich, Max Imdahl est même allé jusqu'à dire que, « dans le contexte d'une esthétique de la peinture et, qui plus est, de la peinture du XIX^e^ siècle, cette critique est historiquement déplacée[75] ». C'est faire, me semble-t-il, un mauvais procès à l'auteur de *L'Art et l'Illusion* : d'une part, parce que, loin de confondre le plan de la représentation picturale et le plan de la perception visuelle, il n'a eu de cesse de dénoncer leur amalgame ; d'autre part, parce que cette dénonciation ne vise pas tant l'esthétique picturale du XIX^e^ siècle en tant que telle (elle n'est ni pire ni meilleure qu'une autre) que les appuis qu'elle est allée se chercher dans la science pour accréditer ses thèses. Le propos de Gombrich, en effet, n'est pas de contribuer à l'histoire des « styles » artistiques ou à celle des théories esthétiques ; il est d'étudier les relations entre le fonctionnement de la perception visuelle tel que les plus récentes théories permettent de s'en faire une idée et les problèmes posés par la représentation picturale. L'objection d'Imdahl n'en garde pas moins toute sa pertinence quant au fond : les critiques, légitimes, dont la théorie de l'« œil innocent » est l'objet du point de vue d'une psychologie de la perception, ne sauraient exclure « la perspective selon laquelle la vision innocente peut aujourd'hui encore être prise en considération comme postulat d'une théorie esthétique[76] ». Parce qu'elle a été rendue obsolète par l'abandon du paradigme scientifique qui lui donnait sens, la théorie de l'« œil innocent » ne répond plus à aucun *usage* : la seule existence à laquelle elle ait droit est celle qui en réserve la *mention* à une histoire des théories esthétiques. Quelle histoire ?

Il y a dans toutes les analyses qui font jouer les arguments phénocentriste (peindre ce que l'on voit) et perceptiviste (voir ce que l'on sent) une réquisition primitiviste ou fondamentaliste. Le « retour à la nature », qui fut sans doute la ligne maîtresse de l'esthétique impressionniste – en quoi elle participe indéniablement de la même « sensibilité » que le naturalisme littéraire –, n'eut pas seulement une incidence sur le choix des sujets (les paysages, mais aussi la quotidienneté dans les scènes de la vie moderne) et sur la procédure technique (le plein air) : il devait aussi et d'abord s'entendre comme un retour à l'« œil naturel ». Mais cette réquisition primitiviste

construite leur interprétation de la peinture impressionniste, puisqu'ils pensaient justement qu'il était possible de *peindre la sensation*, de mettre entre parenthèses l'élaboration perceptive et conceptuelle pour accéder directement à la « réalité pointilliste » qu'enregistrent les sensations.

Sur la fortune moderne de l'anti-intellectualisme

Si les travaux sur la perception entrepris depuis l'école de la *Gestalt* ont porté un coup fatal aux principaux axiomes qui forment l'arrière-plan épistémologique du discours sur la peinture impressionniste, la reconnaissance de cet arrière-plan reste néanmoins essentielle pour la compréhension des idées qui ont précédé, accompagné et suivi le développement du mouvement. Revenant sur la démonstration critique de Gombrich, Max Imdahl est même allé jusqu'à dire que, « dans le contexte d'une esthétique de la peinture et, qui plus est, de la peinture du XIX^e^ siècle, cette critique est historiquement déplacée[75] ». C'est faire, me semble-t-il, un mauvais procès à l'auteur de *L'Art et l'Illusion* : d'une part, parce que, loin de confondre le plan de la représentation picturale et le plan de la perception visuelle, il n'a eu de cesse de dénoncer leur amalgame ; d'autre part, parce que cette dénonciation ne vise pas tant l'esthétique picturale du XIX^e^ siècle en tant que telle (elle n'est ni pire ni meilleure qu'une autre) que les appuis qu'elle est allée se chercher dans la science pour accréditer ses thèses. Le propos de Gombrich, en effet, n'est pas de contribuer à l'histoire des « styles » artistiques ou à celle des théories esthétiques ; il est d'étudier les relations entre le fonctionnement de la perception visuelle tel que les plus récentes théories permettent de s'en faire une idée et les problèmes posés par la représentation picturale. L'objection d'Imdahl n'en garde pas moins toute sa pertinence quant au fond : les critiques, légitimes, dont la théorie de l'« œil innocent » est l'objet du point de vue d'une psychologie de la perception, ne sauraient exclure « la perspective selon laquelle la vision innocente peut aujourd'hui encore être prise en considération comme postulat d'une théorie esthétique[76] ». Parce qu'elle a été rendue obsolète par l'abandon du paradigme scientifique qui lui donnait sens, la théorie de l'« œil innocent » ne répond plus à aucun *usage* : la seule existence à laquelle elle ait droit est celle qui en réserve la *mention* à une histoire des théories esthétiques. Quelle histoire ?

Il y a dans toutes les analyses qui font jouer les arguments phénocentriste (peindre ce que l'on voit) et perceptiviste (voir ce que l'on sent) une réquisition primitiviste ou fondamentaliste. Le « retour à la nature », qui fut sans doute la ligne maîtresse de l'esthétique impressionniste – en quoi elle participe indéniablement de la même « sensibilité » que le naturalisme littéraire –, n'eut pas seulement une incidence sur le choix des sujets (les paysages, mais aussi la quotidienneté dans les scènes de la vie moderne) et sur la procédure technique (le plein air) : il devait aussi et d'abord s'entendre comme un retour à l'« œil naturel ». Mais cette réquisition primitiviste

déborde très largement le moment propre de l'impressionnisme et se raccorde en vérité à un courant de pensée anti-intellectualiste dont on trouve des manifestations nombreuses tout au long de la période qui s'étend entre la seconde moitié du XIX^e^ et la première moitié du XX^e^ siècle. A preuve, justement, un Ruskin, dont les idées dans ce registre sont élaborées et formulées avant que n'émerge l'impressionnisme. Si les propos de Manet et de Monet résument parfaitement ce radicalisme esthétique, l'un et l'autre ne faisaient que varier un thème déjà illustré, en dehors de l'impressionnisme, par Courbet – du moins si l'on en croit l'anecdote rapportée par Francis Wey et dont Cézanne, dans les propos duquel elle trouve de nombreux échos, donne la version suivante :

> Il posait son ton, sans savoir que c'était des fagots. Il demanda ce qu'il représentait, là. On alla voir. Et c'étaient des fagots[77].

Courbet lui-même, apparemment sans en rien savoir, n'avait fait qu'emboîter le pas à Turner, sur le compte duquel Ruskin rapportait une histoire analogue (et je ne tiens nullement pour anecdotique le canal par lequel la version citée ici nous est arrivée – Proust citant une traduction de Robert de la Sizeranne –, car ces relations en cascade disent bien la complexité des médiations par lesquelles aura dû passer la réception française du « catéchisme » ruskinien) : ayant dessiné le port de Plymouth à contre-jour et d'un point distant d'un ou deux milles, Turner avait montré son dessin à un officier de marine ; celui-ci s'était indigné de ne pas trouver de sabords aux vaisseaux de ligne, à quoi le peintre avait rétorqué : « [...] mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais[78]. » Tous ces apologues se construisent sur la même trame d'oppositions : d'un côté, il y a la vision naïve et instantanée, car exclusivement sensorielle, qui procède de ce qui serait effectivement vu – des taches de couleur ; de l'autre, la vision objectale, car conceptuelle, qui substitue ce qui est su à ce qui est vu en subordonnant la couleur, qui est du sensible pur, à la rationalité des formes objectales.

Mais c'est bien au-delà du cercle des peintres impressionnistes et de leurs critiques, au-delà encore du cercle des théoriciens de la peinture ou des spécialistes de la perception que le mythe d'une vision non objectale et non conceptuelle a pu se propager. Au tournant des deux siècles, plusieurs textes entrent en consonance qui mettent explicitement la vision conceptuelle en relation avec le langage. Ainsi, toute une section de l'« Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » est consacrée à l'émergence de ce « regard pur » qui seul aurait permis à Léonard de scruter les phénomènes. Elle commence par ces propos :

> La plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux. Au lieu d'espaces colorés, ils prennent connaissance de concepts. Une forme cubique, blanchâtre, en hauteur, et trouée de reflets de vitre est immédiatement une maison, pour eux : la Maison ! [...] Ils perçoivent plutôt selon un lexique que d'après leur rétine [...][79].

déborde très largement le moment propre de l'impressionnisme et se raccorde en vérité à un courant de pensée anti-intellectualiste dont on trouve des manifestations nombreuses tout au long de la période qui s'étend entre la seconde moitié du XIX^e^ et la première moitié du XX^e^ siècle. A preuve, justement, un Ruskin, dont les idées dans ce registre sont élaborées et formulées avant que n'émerge l'impressionnisme. Si les propos de Manet et de Monet résument parfaitement ce radicalisme esthétique, l'un et l'autre ne faisaient que varier un thème déjà illustré, en dehors de l'impressionnisme, par Courbet – du moins si l'on en croit l'anecdote rapportée par Francis Wey et dont Cézanne, dans les propos duquel elle trouve de nombreux échos, donne la version suivante :

> Il posait son ton, sans savoir que c'était des fagots. Il demanda ce qu'il représentait, là. On alla voir. Et c'étaient des fagots[77].

Courbet lui-même, apparemment sans en rien savoir, n'avait fait qu'emboîter le pas à Turner, sur le compte duquel Ruskin rapportait une histoire analogue (et je ne tiens nullement pour anecdotique le canal par lequel la version citée ici nous est arrivée – Proust citant une traduction de Robert de la Sizeranne –, car ces relations en cascade disent bien la complexité des médiations par lesquelles aura dû passer la réception française du « catéchisme » ruskinien) : ayant dessiné le port de Plymouth à contre-jour et d'un point distant d'un ou deux milles, Turner avait montré son dessin à un officier de marine ; celui-ci s'était indigné de ne pas trouver de sabords aux vaisseaux de ligne, à quoi le peintre avait rétorqué : « [...] mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais[78]. » Tous ces apologues se construisent sur la même trame d'oppositions : d'un côté, il y a la vision naïve et instantanée, car exclusivement sensorielle, qui procède de ce qui serait effectivement vu – des taches de couleur ; de l'autre, la vision objectale, car conceptuelle, qui substitue ce qui est su à ce qui est vu en subordonnant la couleur, qui est du sensible pur, à la rationalité des formes objectales.

Mais c'est bien au-delà du cercle des peintres impressionnistes et de leurs critiques, au-delà encore du cercle des théoriciens de la peinture ou des spécialistes de la perception que le mythe d'une vision non objectale et non conceptuelle a pu se propager. Au tournant des deux siècles, plusieurs textes entrent en consonance qui mettent explicitement la vision conceptuelle en relation avec le langage. Ainsi, toute une section de l'« Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » est consacrée à l'émergence de ce « regard pur » qui seul aurait permis à Léonard de scruter les phénomènes. Elle commence par ces propos :

> La plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux. Au lieu d'espaces colorés, ils prennent connaissance de concepts. Une forme cubique, blanchâtre, en hauteur, et trouée de reflets de vitre est immédiatement une maison, pour eux : la Maison ! [...] Ils perçoivent plutôt selon un lexique que d'après leur rétine [...][79].

Dans les mêmes années, Bergson essaie pareillement de cerner ce qu'il appelle, lui, la « pureté de perception », et entame en ces termes sa réflexion :

> Enfin, pour tout dire nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage[80].

On sait quelle importance prendront tous ces motifs dans l'œuvre de Proust, qui fut également marqué par Ruskin et par Bergson (pour ne rien dire des idées que Bergson et Proust ont trouvées dans la thèse de Félix Ravaisson, *De l'habitude* [1838], concernant l'action émoussante de celle-ci sur les perceptions). Chez Proust, la vision intellectuelle est celle qui substitue les causes (Helmholtz et les associationnistes parlaient d'« inférences inconscientes ») aux perceptions. Comme il l'écrit dans son article sur Flaubert,

> [...] c'est le raisonnement qui après [coup] assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première cette cause n'est pas impliquée[81].

Cette conception est exposée en détail dans plusieurs passages de la *Recherche*. Le narrateur établit d'abord un rapport entre Mme de Sévigné et Elstir : en « présent[ant] les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer par leurs causes », la première aurait entrepris dans l'ordre du langage ce que le second tenterait dans l'ordre de la peinture[82]. Par rapport aux concaténations attendues, tant sur le plan de l'histoire (l'impressionnisme n'a pas de relation immédiate avec le classicisme) que sur celui de la logique (la peinture est plus proche de la perception visuelle que la littérature), le renversement opéré par Proust est confondant : que la vision impressionniste d'Elstir ait un précédent à l'époque classique est déjà étonnant ; mais que ce précédent soit langagier, littéraire, l'est plus encore, sauf si l'on reconnaît que ce qui requiert Proust, c'est d'abord la *traduction* qu'une telle vision peut trouver dans l'écriture. Il n'est pas fortuit, dès lors, que l'œuvre qui est censée illustrer la capacité de cette écriture-sensation se situe dans la plus grande proximité par rapport aux figures maternelles (Mme de Sévigné étant l'écrivain préféré de la grand-mère du narrateur, comme elle le fut de la grand-mère de l'auteur). Cette orientation langagière est confirmée par le passage dans lequel le narrateur assimile à une métaphore l'interversion des propriétés de la terre et de la mer dans les marines d'Elstir ; ce qui lui permet d'analyser le travail du peintre comme une tentative pour lever l'hypothèque que le langage fait peser sur les perceptions, puisque la métaphore a elle aussi pour effet de suspendre la correspondance conventionnelle entre les mots et les choses :

> Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion[83].

Dans les mêmes années, Bergson essaie pareillement de cerner ce qu'il appelle, lui, la « pureté de perception », et entame en ces termes sa réflexion :

> Enfin, pour tout dire nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage[80].

On sait quelle importance prendront tous ces motifs dans l'œuvre de Proust, qui fut également marqué par Ruskin et par Bergson (pour ne rien dire des idées que Bergson et Proust ont trouvées dans la thèse de Félix Ravaisson, *De l'habitude* [1838], concernant l'action émoussante de celle-ci sur les perceptions). Chez Proust, la vision intellectuelle est celle qui substitue les causes (Helmholtz et les associationnistes parlaient d'« inférences inconscientes ») aux perceptions. Comme il l'écrit dans son article sur Flaubert,

> [...] c'est le raisonnement qui après [coup] assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première cette cause n'est pas impliquée[81].

Cette conception est exposée en détail dans plusieurs passages de la *Recherche*. Le narrateur établit d'abord un rapport entre Mme de Sévigné et Elstir : en « présent[ant] les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer par leurs causes », la première aurait entrepris dans l'ordre du langage ce que le second tenterait dans l'ordre de la peinture[82]. Par rapport aux concaténations attendues, tant sur le plan de l'histoire (l'impressionnisme n'a pas de relation immédiate avec le classicisme) que sur celui de la logique (la peinture est plus proche de la perception visuelle que la littérature), le renversement opéré par Proust est confondant : que la vision impressionniste d'Elstir ait un précédent à l'époque classique est déjà étonnant ; mais que ce précédent soit langagier, littéraire, l'est plus encore, sauf si l'on reconnaît que ce qui requiert Proust, c'est d'abord la *traduction* qu'une telle vision peut trouver dans l'écriture. Il n'est pas fortuit, dès lors, que l'œuvre qui est censée illustrer la capacité de cette écriture-sensation se situe dans la plus grande proximité par rapport aux figures maternelles (Mme de Sévigné étant l'écrivain préféré de la grand-mère du narrateur, comme elle le fut de la grand-mère de l'auteur). Cette orientation langagière est confirmée par le passage dans lequel le narrateur assimile à une métaphore l'interversion des propriétés de la terre et de la mer dans les marines d'Elstir ; ce qui lui permet d'analyser le travail du peintre comme une tentative pour lever l'hypothèque que le langage fait peser sur les perceptions, puisque la métaphore a elle aussi pour effet de suspendre la correspondance conventionnelle entre les mots et les choses :

> Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion[83].

Jusqu'à quel moment et dans quelle mesure ce courant anti-intellectualiste s'est-il prolongé au XX^e siècle ? La question dépasse assurément les limites que je me suis assignées. Faudrait-il indiquer seulement deux pistes qu'il serait difficile de ne pas mentionner la retentissante déclaration sur laquelle s'ouvre *Le Surréalisme et la Peinture* – « L'œil existe à l'état sauvage » – et tout ce qui a été entrepris dans les parages du surréalisme pour valoriser l'œil magique du fou, du primitif et de l'enfant, trois figures que distingue à la même époque l'approche psychopathologique de Hans Prinzhorn. La seconde piste, on l'a compris, est jalonnée par toutes les analyses de l'impressionnisme qui continuent de donner droit de cité aux motifs phénocentriste et perceptiviste. De fait, cette axiomatique semble toujours bénéficier d'une faveur certaine en dehors du cercle des historiens de l'art (quoique pas toujours) et surtout des spécialistes de la perception, confortée qu'elle est par certains ouvrages de vulgarisation et par les inévitables publications de circonstance, aussi vite écrites que mal pensées, dont s'accompagnent les florissantes expositions de peintres impressionnistes : dans ces conditions, il n'est pas tellement étonnant qu'elle continue d'aimanter les plus récentes analyses de l'impressionnisme littéraire. Une telle lecture ne peut que perpétuer le mythe de l'« œil innocent », dont plus personne, pourtant, ne devrait ignorer qu'il est inscrit dans une configuration épistémologique datée et qu'il n'aura pu se mettre en place que dans les replis d'une « ontologie sauvage[84] ». Une lecture, aussi bien, qui, dans le conflit moderne opposant l'imagination au savoir, témoigne à sa manière, selon Edgar Wind, de « la peur que le savoir puisse nuire à notre imagination, que l'exercice des facultés artistiques, tant chez l'artiste que chez le spectateur, puisse souffrir de l'usage de la raison[85] ».

Si nous sommes d'accord pour voir dans la peinture impressionniste une révolution artistique importante, c'est donc moins, comme on l'a dit d'abord, et souvent répété ensuite, en ce sens qu'elle donnerait corps à une représentation de la réalité plus « authentique » car plus proche de nos sensations visuelles, qu'au sens où elle a ébranlé les coordonnées de la représentation picturale mises en place à la Renaissance ; pour nous, ce tournant pictural signale moins une mutation survenue dans le régime de l'œil, du regard ou de la vision, que la « destruction d'un espace plastique », selon la formule de Francastel : sa signification est à chercher du côté non du mimétique, mais du sémiotique. Pour qui veut cerner les enjeux impliqués dans la notion d'impressionnisme littéraire, cette inflexion majeure doit constamment être gardée à l'esprit : elle fait apparaître combien il est hasardeux de continuer à faire fond sur un ordre de postulations théoriques tenues pour obsolètes aussi bien en histoire de l'art que dans la psychologie de la perception tout en prétendant donner une description rigoureuse des relations objectives entre peinture et littérature.

Université Bordeaux-III

Jusqu'à quel moment et dans quelle mesure ce courant anti-intellectualiste s'est-il prolongé au XX^e siècle ? La question dépasse assurément les limites que je me suis assignées. Faudrait-il indiquer seulement deux pistes qu'il serait difficile de ne pas mentionner la retentissante déclaration sur laquelle s'ouvre *Le Surréalisme et la Peinture* – « L'œil existe à l'état sauvage » – et tout ce qui a été entrepris dans les parages du surréalisme pour valoriser l'œil magique du fou, du primitif et de l'enfant, trois figures que distingue à la même époque l'approche psychopathologique de Hans Prinzhorn. La seconde piste, on l'a compris, est jalonnée par toutes les analyses de l'impressionnisme qui continuent de donner droit de cité aux motifs phénocentriste et perceptiviste. De fait, cette axiomatique semble toujours bénéficier d'une faveur certaine en dehors du cercle des historiens de l'art (quoique pas toujours) et surtout des spécialistes de la perception, confortée qu'elle est par certains ouvrages de vulgarisation et par les inévitables publications de circonstance, aussi vite écrites que mal pensées, dont s'accompagnent les florissantes expositions de peintres impressionnistes : dans ces conditions, il n'est pas tellement étonnant qu'elle continue d'aimanter les plus récentes analyses de l'impressionnisme littéraire. Une telle lecture ne peut que perpétuer le mythe de l'« œil innocent », dont plus personne, pourtant, ne devrait ignorer qu'il est inscrit dans une configuration épistémologique datée et qu'il n'aura pu se mettre en place que dans les replis d'une « ontologie sauvage[84] ». Une lecture, aussi bien, qui, dans le conflit moderne opposant l'imagination au savoir, témoigne à sa manière, selon Edgar Wind, de « la peur que le savoir puisse nuire à notre imagination, que l'exercice des facultés artistiques, tant chez l'artiste que chez le spectateur, puisse souffrir de l'usage de la raison[85] ».

Si nous sommes d'accord pour voir dans la peinture impressionniste une révolution artistique importante, c'est donc moins, comme on l'a dit d'abord, et souvent répété ensuite, en ce sens qu'elle donnerait corps à une représentation de la réalité plus « authentique » car plus proche de nos sensations visuelles, qu'au sens où elle a ébranlé les coordonnées de la représentation picturale mises en place à la Renaissance ; pour nous, ce tournant pictural signale moins une mutation survenue dans le régime de l'œil, du regard ou de la vision, que la « destruction d'un espace plastique », selon la formule de Francastel : sa signification est à chercher du côté non du mimétique, mais du sémiotique. Pour qui veut cerner les enjeux impliqués dans la notion d'impressionnisme littéraire, cette inflexion majeure doit constamment être gardée à l'esprit : elle fait apparaître combien il est hasardeux de continuer à faire fond sur un ordre de postulations théoriques tenues pour obsolètes aussi bien en histoire de l'art que dans la psychologie de la perception tout en prétendant donner une description rigoureuse des relations objectives entre peinture et littérature.

Université Bordeaux-III

NOTES

1. La bibliographie étant abondante (la notion reparaît dans toutes sortes d'études, monographies ou ouvrages de synthèse, qui n'en font pas leur objet immédiat), on citera dans l'ordre chronologique, outre les textes auxquels je renvoie plus loin : G. Lanson, *L'Art de la prose* [1908 ; articles parus en 1906-1907], Paris, La Table Ronde, 1996, p. 305-306 (et déjà dans *Conseils sur l'art d'écrire* [1890 ; rééd. de *Principes de composition et de style à l'usage des jeunes filles*, 1887], Paris, Hachette, 1918, p. 242-243) ; E. Koehler, *Edmond und Jules de Goncourt. Die Begründer des Impressionismus. Eine stilgeschichtliche Studie zur Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts*, Leipzig, Xenien Verlag, 1912 (l'étude porte sur la « philosophie » du style des frères Goncourt) ; G. Loesch, *Die impressionistische Syntax der Goncourt (Eine synktatisch-stilistische Untersuchung)*, Diss., Nuremberg, Benedikt Hilz, 1919 ; A. Lamandé, *L'Impressionnisme dans l'art et la littérature*, Monaco, Imprimerie de Monaco, 1925 ; E. Merian-Genast, « Pierre Lotis Impressionismus », *Die neueren Sprachen*, XXXV, 4, juin 1927, p. 289-297 ; L. Deffoux, « Les Goncourt, Émile Zola et l'impressionnisme », *La Revue mondiale*, 186, décembre 1928, p. 236-244 ; D. Wenzel, *Der literarische Impressionismus dargestellt an der Prosa Alphonse Daudets*, Diss., Munich, F. Straub, 1928 ; A. Wegener, *Impressionismus und Klassizismus im Werke Marcel Prousts*, Diss., Francfort-sur-le-Main, Carolus-Druckerei, 1930 ; W. Melang, *Flaubert als Begründer der literarischen « Impressionismus » in Frankreich*, Diss., Emsdetten, H. et J. Lechte, 1933 ; H. Hoppe, *Impressionismus und Expressionismus bei Émile Zola*, Münster, H. Pöppinghaus, 1933 ; H. Schneider, *Maupassant als Impressionist*, Münster, H. Pöppinghaus, 1934 ; K. Rost, *Der impressionistische Stil Verlaines*, Münster, H. Pöppinghaus, 1935 ; E. Kleinholz, *Impressionismus bei Pierre Loti*, Münster, H. Pöppinghaus, 1938 ; B.J. Gibbs, « Impressionism as a Literary Movement », *The Modern Language Journal*, XXXVI, 4, avril 1952, p. 175-183 ; R. Moser, *L'Impressionnisme français. Peinture – Littérature – Musique*, Genève, Droz, 1952 ; S. Bernard, « Rimbaud, Proust et les impressionnistes », *Revue des sciences humaines*, 76, avril-juin 1955, p. 257-262 ; M. Décaudin, « Poésie impressionniste et poésie symboliste », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 12, juin 1960, p. 133-142 ; J.H. Matthews, « L'impressionnisme chez Zola : *Le Ventre de Paris* », *Le Français moderne*, XXIX, 3, juillet 1961, p. 199-205 ; E. Caramaschi, *Réalisme et Impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Pise, Editrice Libreria Goliardica, 1971. Voir aussi H.A. Hatzfeld, *Literature through Art. A New Approach to French Literature*, New York, Oxford University Press, 1952, p. 165-194 ; W. Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York, Random House, 1960, p. 169-196. Depuis leur création (en 1955), *Les Cahiers naturalistes* ont publié plusieurs articles centrés sur la question (historique) des rapports de Zola avec la peinture impressionniste, et en particulier sur celle (sémiotique) de son impressionnisme supposé : voir notamment Ph. Hamon, « A propos de l'impressionnisme de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, 34, 1967, p. 139-147. Pour Laforgue, voir *infra*, note 32.

2. P. Francastel, *L'Impressionnisme. Les origines de la peinture moderne de Monet à Gauguin*, Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 2e série, XVI, 1937, p. 177 (dans la deuxième partie, p. 173-259, centrée sur « Impressionnisme et poésie »).

3. Parmi les premières études totalisantes, voir R. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Cologne, M. Dumont-Sch., 1907, qui a longtemps fait autorité en Allemagne.

4. Voir, par exemple, ses remarques sur l'impressionnisme littéraire à la fin de son article sur Proust (L. Spitzer, « Le style de Marcel Proust » [1928], trad. fr. A. Coulon, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 461-468), en particulier cette analyse de la phrase « Seule, près de la pelouse, était assise une dame d'un certain âge » : « On voit, dans l'ordre, une personne seule, le gazon proche, la situation assise ; enfin on apprend que la personne assise est une dame âgée » (*ibid.*, p. 462).

5. Voir M. Cressot, *La Phrase et le Vocabulaire de J.-K. Huysmans. Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIXe siècle*, Genève, Droz, 1938 (en particulier p. 14-18, sur les rapports entre impressionnisme et écriture artiste) ; Ch. Bruneau, *in* F. Brunot, *Histoire de la langue française*, rééd., Paris, Armand Colin, 1972, t. XIII, *L'Époque réaliste*, 2e partie, *La Prose littéraire*, p. 65-105, « Edmond et Jules de Goncourt », et *Petite Histoire de la langue française*, 5e éd. revue et corrigée par M. Parent et G. Poignet, Paris, Armand Colin, 1970, t. II, *De la Révolution à nos jours*,

NOTES

1. La bibliographie étant abondante (la notion reparaît dans toutes sortes d'études, monographies ou ouvrages de synthèse, qui n'en font pas leur objet immédiat), on citera dans l'ordre chronologique, outre les textes auxquels je renvoie plus loin : G. Lanson, *L'Art de la prose* [1908 ; articles parus en 1906-1907], Paris, La Table Ronde, 1996, p. 305-306 (et déjà dans *Conseils sur l'art d'écrire* [1890 ; rééd. de *Principes de composition et de style à l'usage des jeunes filles*, 1887], Paris, Hachette, 1918, p. 242-243) ; E. Koehler, *Edmond und Jules de Goncourt. Die Begründer des Impressionismus. Eine stilgeschichtliche Studie zur Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts*, Leipzig, Xenien Verlag, 1912 (l'étude porte sur la « philosophie » du style des frères Goncourt) ; G. Loesch, *Die impressionistische Syntax der Goncourt (Eine synktatisch-stilistische Untersuchung)*, Diss., Nuremberg, Benedikt Hilz, 1919 ; A. Lamandé, *L'Impressionnisme dans l'art et la littérature*, Monaco, Imprimerie de Monaco, 1925 ; E. Merian-Genast, « Pierre Lotis Impressionismus », *Die neueren Sprachen*, XXXV, 4, juin 1927, p. 289-297 ; L. Deffoux, « Les Goncourt, Émile Zola et l'impressionnisme », *La Revue mondiale*, 186, décembre 1928, p. 236-244 ; D. Wenzel, *Der literarische Impressionismus dargestellt an der Prosa Alphonse Daudets*, Diss., Munich, F. Straub, 1928 ; A. Wegener, *Impressionismus und Klassizismus im Werke Marcel Prousts*, Diss., Francfort-sur-le-Main, Carolus-Druckerei, 1930 ; W. Melang, *Flaubert als Begründer der literarischen « Impressionismus » in Frankreich*, Diss., Emsdetten, H. et J. Lechte, 1933 ; H. Hoppe, *Impressionismus und Expressionismus bei Émile Zola*, Münster, H. Pöppinghaus, 1933 ; H. Schneider, *Maupassant als Impressionist*, Münster, H. Pöppinghaus, 1934 ; K. Rost, *Der impressionistische Stil Verlaines*, Münster, H. Pöppinghaus, 1935 ; E. Kleinholz, *Impressionismus bei Pierre Loti*, Münster, H. Pöppinghaus, 1938 ; B.J. Gibbs, « Impressionism as a Literary Movement », *The Modern Language Journal*, XXXVI, 4, avril 1952, p. 175-183 ; R. Moser, *L'Impressionnisme français. Peinture – Littérature – Musique*, Genève, Droz, 1952 ; S. Bernard, « Rimbaud, Proust et les impressionnistes », *Revue des sciences humaines*, 76, avril-juin 1955, p. 257-262 ; M. Décaudin, « Poésie impressionniste et poésie symboliste », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 12, juin 1960, p. 133-142 ; J.H. Matthews, « L'impressionnisme chez Zola : *Le Ventre de Paris* », *Le Français moderne*, XXIX, 3, juillet 1961, p. 199-205 ; E. Caramaschi, *Réalisme et Impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Pise, Editrice Libreria Goliardica, 1971. Voir aussi H.A. Hatzfeld, *Literature through Art. A New Approach to French Literature*, New York, Oxford University Press, 1952, p. 165-194 ; W. Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York, Random House, 1960, p. 169-196. Depuis leur création (en 1955), *Les Cahiers naturalistes* ont publié plusieurs articles centrés sur la question (historique) des rapports de Zola avec la peinture impressionniste, et en particulier sur celle (sémiotique) de son impressionnisme supposé : voir notamment Ph. Hamon, « A propos de l'impressionnisme de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, 34, 1967, p. 139-147. Pour Laforgue, voir *infra*, note 32.

2. P. Francastel, *L'Impressionnisme. Les origines de la peinture moderne de Monet à Gauguin*, Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 2e série, XVI, 1937, p. 177 (dans la deuxième partie, p. 173-259, centrée sur « Impressionnisme et poésie »).

3. Parmi les premières études totalisantes, voir R. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Cologne, M. Dumont-Sch., 1907, qui a longtemps fait autorité en Allemagne.

4. Voir, par exemple, ses remarques sur l'impressionnisme littéraire à la fin de son article sur Proust (L. Spitzer, « Le style de Marcel Proust » [1928], trad. fr. A. Coulon, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 461-468), en particulier cette analyse de la phrase « Seule, près de la pelouse, était assise une dame d'un certain âge » : « On voit, dans l'ordre, une personne seule, le gazon proche, la situation assise ; enfin on apprend que la personne assise est une dame âgée » (*ibid.*, p. 462).

5. Voir M. Cressot, *La Phrase et le Vocabulaire de J.-K. Huysmans. Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIXe siècle*, Genève, Droz, 1938 (en particulier p. 14-18, sur les rapports entre impressionnisme et écriture artiste) ; Ch. Bruneau, *in* F. Brunot, *Histoire de la langue française*, rééd., Paris, Armand Colin, 1972, t. XIII, *L'Époque réaliste*, 2e partie, *La Prose littéraire*, p. 65-105, « Edmond et Jules de Goncourt », et *Petite Histoire de la langue française*, 5e éd. revue et corrigée par M. Parent et G. Poignet, Paris, Armand Colin, 1970, t. II, *De la Révolution à nos jours*,

p. 154-162. Signalons encore, antérieur à tous ces travaux, M. Fuchs, *Lexique du « Journal » des Goncourt. Contribution à l'histoire de la langue française pendant la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris, Cornély, 1912. Je me permets de renvoyer à mon essai *L'Art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997, ainsi qu'à « L'"écriture artiste" : enjeux et présupposés », *Revue des sciences humaines*, « Edmond et Jules de Goncourt », à paraître.

6. Ch. Bally, « Impressionnisme et grammaire », in *Mélanges d'histoire littéraire et de philologie offerts à M. Bernard Bouvier*, Genève, Éd. Sonor, 1920, p. 261-279 ; E. Richter, « Impressionismus, Expressionismus und Grammatik », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1927, p. 348-371 ; Ch. Bally, E. Richter, A. Alonso et R. Lida, *El Impresionismo en el lenguaje*, Facultad de filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de filología (Colección de Estudios Estilísticos, vol. II), 1936 (ouvrage dont les deux premières contributions reprennent, dans une traduction espagnole, les études précédemment citées). La référence à cette tendance impressionniste est passée dans les manuels de stylistique publiés après guerre par des élèves de Bally : J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson, 1946 [éd. 1969], p. 134 et 150 ; M. Cressot, *Le Style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*, Paris, PUF, 1947 [éd. 1996, mise à jour par L. James], p. 20-23, 134-135, 205 et 233.

7. Les deux autres traits habituellement tenus pour définitoires de l'impressionnisme littéraire : la juxtaposition (au niveau de la composition d'ensemble, des séquences ou des phrases) et l'instantanéité, sont des corollaires du primat de la sensation. La forte implantation du paradigme « phénoméniste » dans la *doxa* critique est attestée par la place que des manuels de stylistique parus récemment lui réservent encore dans les développements consacrés à l'écriture artiste ou impressionniste : voir notamment C. Fromilhague et A. Sancier, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, p. 174 ; J. Gardes-Tamine, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 67-68 ; A. Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 147-148.

8. F. Brunetière, « L'impressionnisme dans le roman » [1879], *Le Roman naturaliste*, 7e éd., Paris, Calmann-Lévy, 1896, p. 83.

9. Selon la célèbre définition de Brunetière, l'impressionnisme littéraire consiste en « une transposition systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire » (*ibid.*, p. 87).

10. P. Bourget, « Paradoxe sur la couleur » [1881], in *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, textes réunis et présentés par D. Riout, Paris, Macula, 1989, p. 319.

11. *Ibid.* Quatre ans plus tard, dans son étude sur les Goncourt, Bourget ne fera pas référence à l'impressionnisme, mais son analyse mettra en évidence les éléments grammaticaux qui permettent selon lui de « suivre de plus près la sensation », d'en « égaler la singularité » et d'en « reproduire la vérité minutieuse » (« Edmond et Jules de Goncourt » [1885], in *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 335 ; la notion de « transposition » est abordée p. 339).

12. H. Mitterand, « De l'écriture artiste au style décadent » [1969], in *Histoire de la langue française*, sous la dir. de G. Antoine et R. Martin, Paris, CNRS éditions, 1985, p. 468.

13. A. Pagès, « L'écriture artiste », *L'École des lettres*, 8, mars 1992, p. 17. Du même auteur, voir « *A rebours* et l'écriture artiste », *L'Information grammaticale*, 52, janvier 1992, p. 35-38.

14. F. Gaillard, « Les célibataires de l'art », in *Les Frères Goncourt : art et écriture*, Actes du colloque international de Bordeaux (2-4 mai 1996), sous la dir. de J.-L. Cabanès, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, p. 331. Voir également A. Pagès, « Zola/Goncourt : polémiques autour de l'écriture artiste », *ibid.*, p. 315-321. S'agissant de littérature, F. Gaillard préfère la dénomination de « phénoménisme » (terme dont je rappelle qu'il a été introduit au milieu du XIXe siècle, vraisemblablement par Charles Renouvier) à celle d'« impressionnisme » ; l'alternative est en trompe-l'œil : 1° la référence de l'impressionnisme au « phénoménisme » se trouve aussi bien chez les critiques d'art (G. Geffroy, *Monet, sa vie, son œuvre* [2e éd. 1924], éd. Cl. Judrin, Paris, Macula, 1980, p. 124 : « L'impressionnisme, dans les œuvres qui le représentent le mieux, c'est une peinture qui va vers le phénoménisme, vers l'apparition et la signification des choses dans l'espace ») que chez les linguistes (Ch. Bally, « Impressionnisme et grammaire », *loc. cit.*, p. 262) ; 2° dans la suite de son article, l'auteur cherche à tirer le « phénoménisme » des Goncourt vers la phénoménologie de Merleau-Ponty ; or, la description que Gaillard donne du premier (et qui est tout à fait conforme à la *doxa* critique) est rigoureusement incompatible avec la seconde.

15. L'exception pourrait être constituée par l'ouvrage de Jacques Dubois, *Romanciers français de*

l'instantané au XIX^e siècle, Bruxelles, Palais des Académies, 1963, mais il maintient une certaine ambiguïté (ce pourquoi il sera cité par ceux qui, tels H. Mitterand et A. Pagès, continuent de souscrire à l'ancien paradigme). D'une part, tout en prenant en compte la littérature antérieure sur la question, J. Dubois préfère parler d'« instantanéisme » plutôt que d'« impressionnisme » et met en garde contre une assimilation hâtive qui confondrait les moyens et les effets (p. 152) ; s'agissant précisément des tours du type « les noires légèretés de sa jupe », il renvoie (p. 120) à l'analyse de S. Ulmann (*Style in the French Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957, p. 123), pour qui l'antéposition grammaticale du prédicat de couleur est comparable à l'autonomisation de la couleur par rapport au dessin dans la peinture impressionniste : il doute, à juste titre selon moi, qu'une construction de ce genre puisse passer pour « reproduire la succession réelle des faits dans l'œil ou dans la conscience d'un observateur ». L'argument est recevable, mais ne va pas au fond du problème. Car, d'autre part, le postulat d'une sensation non conceptualisée n'est jamais remis en cause (le chapitre où est abordée la question du tour précité s'intitule précisément « Expression immédiate des perceptions »).

16. Pour le détail, voir G. Roque, *Art et Science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 54-61 et 241-251.

17. *Ibid.*, p. 403-404.

18. P. Francastel, « Destruction d'un espace plastique » [1952], in *Études de sociologie de l'art. Création picturale et société*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1977, p. 204.

19. Sur ce point, voir l'analyse très juste de R. Moser : « Les impressionnistes cependant ne feignent pas seulement de recréer un monde à trois dimensions, mais ils feignent encore de dessiner des formes que réellement ils ne dessinent point. C'est donc un illusionnisme qui ne porte pas seulement sur l'objet de la représentation, mais aussi sur le mode de la représentation, sur la technique elle-même. Ils ne tracent plus la forme, mais ils font semblant de la tracer, en la suggérant par des taches ou des points colorés qui ne ressemblent nullement à cette forme mais qui, à distance, l'évoquent » (*L'Impressionnisme français*, *op. cit.*, p. 72-73).

20. P. Francastel, « Destruction d'un espace plastique », *loc. cit.*, p. 208.

21. Th. Duret, « Claude Monet » [1880], in *Critique d'avant-garde*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998, p. 65. Voir encore : « Les impressionnistes [...] observent l'aspect fugitif, la notation spéciale du moment, l'*impression*, en un mot, de l'objet, pour la fixer sur la toile » (« Renoir » [1883], *ibid.*, p. 68).

22. Ch. Ephrussi, « Exposition des Artistes Indépendants » [1880], in *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, textes réunis et présentés par J.-P. Bouillon *et al.*, Paris, Hazan, 1990, p. 225.

23. A. de Lostalot, « Exposition des œuvres de M. Claude Monet » [1883], *ibid.*, p. 248.

24. Voir en particulier : « Les prédicats du phénomène peuvent être attribués à l'objet même, dans son rapport à nos sens ; par exemple, la couleur rouge ou l'odeur à la rose ; mais l'apparence ne peut jamais être attribuée comme prédicat à l'objet précisément pour ce motif qu'elle attribue à l'*objet (Object) en soi* ce qui ne lui convient que dans son rapport aux sens ou, en général, au sujet. Par exemple, les deux anses que l'on attribuait primitivement à Saturne. Ce quelque chose qu'il ne faut pas chercher dans l'objet en soi, mais toujours dans le rapport de cet objet au sujet et qui est inséparable de la représentation que nous en avons, c'est le phénomène » (E. Kant, *Critique de la raison pure*, trad. fr. A. Tremesaygues et B. Pacaud, 8^e éd., Paris, PUF, 1975, p. 74).

25. G. Rivière, « Les intransigeants et les impressionnistes. Souvenir du Salon libre de 1877 » [1877], in *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, *op. cit.*, p. 197.

26. J. Castagnary, *Le Siècle*, 29 avril 1874.

27. P. Francastel, « Destruction d'un espace plastique », *loc. cit.*, p. 204.

28. J. Laforgue, « L'impressionnisme » [1883], in *Textes de critique d'art*, éd. M. Dottin, Lille, Presses universitaires de Lille, 1988, p. 169. Le texte de Laforgue est accessible dans plusieurs éditions modernes, dont celle de D. Riout (dans son anthologie *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, *op. cit.*, p. 334-341). Il a été publié pour la première fois en 1903, au Mercure de France, dans les *Mélanges posthumes*. Une traduction allemande en parut peu après dans *Kunst und Künstler*, 1904-1905, t. III, p. 501-506. Une première traduction en avait été réalisée par Charles Bernstein à la demande de Laforgue, mais la revue dans laquelle elle parut (si tant est qu'elle y fût publiée) n'a pu être retrouvée.

29. *Ibid.*, p. 168.

30. *Ibid.*, p. 169.

l'instantané au XIX^e siècle, Bruxelles, Palais des Académies, 1963, mais il maintient une certaine ambiguïté (ce pourquoi il sera cité par ceux qui, tels H. Mitterand et A. Pagès, continuent de souscrire à l'ancien paradigme). D'une part, tout en prenant en compte la littérature antérieure sur la question, J. Dubois préfère parler d'« instantanéisme » plutôt que d'« impressionnisme » et met en garde contre une assimilation hâtive qui confondrait les moyens et les effets (p. 152) ; s'agissant précisément des tours du type « les noires légèretés de sa jupe », il renvoie (p. 120) à l'analyse de S. Ulmann (*Style in the French Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957, p. 123), pour qui l'antéposition grammaticale du prédicat de couleur est comparable à l'autonomisation de la couleur par rapport au dessin dans la peinture impressionniste : il doute, à juste titre selon moi, qu'une construction de ce genre puisse passer pour « reproduire la succession réelle des faits dans l'œil ou dans la conscience d'un observateur ». L'argument est recevable, mais ne va pas au fond du problème. Car, d'autre part, le postulat d'une sensation non conceptualisée n'est jamais remis en cause (le chapitre où est abordée la question du tour précité s'intitule précisément « Expression immédiate des perceptions »).

16. Pour le détail, voir G. Roque, *Art et Science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 54-61 et 241-251.

17. *Ibid.*, p. 403-404.

18. P. Francastel, « Destruction d'un espace plastique » [1952], in *Études de sociologie de l'art. Création picturale et société*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1977, p. 204.

19. Sur ce point, voir l'analyse très juste de R. Moser : « Les impressionnistes cependant ne feignent pas seulement de recréer un monde à trois dimensions, mais ils feignent encore de dessiner des formes que réellement ils ne dessinent point. C'est donc un illusionnisme qui ne porte pas seulement sur l'objet de la représentation, mais aussi sur le mode de la représentation, sur la technique elle-même. Ils ne tracent plus la forme, mais ils font semblant de la tracer, en la suggérant par des taches ou des points colorés qui ne ressemblent nullement à cette forme mais qui, à distance, l'évoquent » (*L'Impressionnisme français*, *op. cit.*, p. 72-73).

20. P. Francastel, « Destruction d'un espace plastique », *loc. cit.*, p. 208.

21. Th. Duret, « Claude Monet » [1880], in *Critique d'avant-garde*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998, p. 65. Voir encore : « Les impressionnistes [...] observent l'aspect fugitif, la notation spéciale du moment, l'*impression*, en un mot, de l'objet, pour la fixer sur la toile » (« Renoir » [1883], *ibid.*, p. 68).

22. Ch. Ephrussi, « Exposition des Artistes Indépendants » [1880], in *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, textes réunis et présentés par J.-P. Bouillon *et al.*, Paris, Hazan, 1990, p. 225.

23. A. de Lostalot, « Exposition des œuvres de M. Claude Monet » [1883], *ibid.*, p. 248.

24. Voir en particulier : « Les prédicats du phénomène peuvent être attribués à l'objet même, dans son rapport à nos sens ; par exemple, la couleur rouge ou l'odeur à la rose ; mais l'apparence ne peut jamais être attribuée comme prédicat à l'objet précisément pour ce motif qu'elle attribue à l'*objet (Object) en soi* ce qui ne lui convient que dans son rapport aux sens ou, en général, au sujet. Par exemple, les deux anses que l'on attribuait primitivement à Saturne. Ce quelque chose qu'il ne faut pas chercher dans l'objet en soi, mais toujours dans le rapport de cet objet au sujet et qui est inséparable de la représentation que nous en avons, c'est le phénomène » (E. Kant, *Critique de la raison pure*, trad. fr. A. Tremesaygues et B. Pacaud, 8^e éd., Paris, PUF, 1975, p. 74).

25. G. Rivière, « Les intransigeants et les impressionnistes. Souvenir du Salon libre de 1877 » [1877], in *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, *op. cit.*, p. 197.

26. J. Castagnary, *Le Siècle*, 29 avril 1874.

27. P. Francastel, « Destruction d'un espace plastique », *loc. cit.*, p. 204.

28. J. Laforgue, « L'impressionnisme » [1883], in *Textes de critique d'art*, éd. M. Dottin, Lille, Presses universitaires de Lille, 1988, p. 169. Le texte de Laforgue est accessible dans plusieurs éditions modernes, dont celle de D. Riout (dans son anthologie *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, *op. cit.*, p. 334-341). Il a été publié pour la première fois en 1903, au Mercure de France, dans les *Mélanges posthumes*. Une traduction allemande en parut peu après dans *Kunst und Künstler*, 1904-1905, t. III, p. 501-506. Une première traduction en avait été réalisée par Charles Bernstein à la demande de Laforgue, mais la revue dans laquelle elle parut (si tant est qu'elle y fût publiée) n'a pu être retrouvée.

29. *Ibid.*, p. 168.

30. *Ibid.*, p. 169.

31. *Ibid.*, p. 170.

32. Voir M. Dufour, *Une Philosophie de l'Impressionnisme. Étude sur l'esthétique de Jules Laforgue*, Paris, Vanier et Messein, 1904 ; G. Mesirca, « Jules Laforgue e l'impressionismo », *Rassegna d'Italia*, novembre-décembre 1947, p. 25-34 ; J. Cassou, « Laforgue et l'impressionnisme », in *Humanisme actif. Mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Paris, Hermann, 1968, t. I, p. 111-115.

33. Voir H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Age d'homme, 1973, et G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éd. de la Différence, 1981, 2 vol.

34. On trouvera des extraits significatifs de ces textes – et de ceux de la famille anglo-saxonne (en particulier Clive Bell et Roger Fry) – dans *Pure Visibilité et Formalisme dans la critique d'art au début du XX^e siècle*, textes réunis et présentés par R. Salvini, trad. fr., Paris, Klincksieck, 1988 (notamment p. 147-150, pour le texte de Riegl). Voir Ph. Junod, *Transparence et Opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Lausanne, L'Age d'homme, 1976, ainsi que D. Chateau, *Arts plastiques. Archéologie d'une notion*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 113-128.

35. Ni ses textes de critique ou d'esthétique ni ses lettres ne mentionnent aucun de ces auteurs. Son contact avec l'esthétique allemande semble s'être limité à la lecture de la *Vorschule der Ästhetik* (1876) de Gustav Theodor Fechner, disciple de Schelling et de Herbart et pionnier de la physique psychologique (*Elemente der Psychophysik*, 1860) : voir sa lettre à Ch. Henry de décembre 1882 (J. Laforgue, *Œuvres complètes*, t. IV, *Lettres*, introduction et notes de G. Jean-Aubry, Paris, Mercure de France, 1925, p. 212) et celle à Ch. Ephrussi de juin 1884 (*ibid.*, t. V, p. 81). Fechner ainsi que Helmholtz et les articles de son traducteur Guéroult sont mentionnés dans l'« Introduction à une esthétique scientifique », essai de Ch. Henry publié dans la *Revue contemporaine* du 25 août 1885 et dont Laforgue rendit compte (« Bibliographie : Introduction à une esthétique scientifique de Ch. Henry », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 3 octobre 1885, p. 247, reproduit dans J. Laforgue, *Textes de critique d'art*, *op. cit.*, p. 143-144) ; voir J.A. Argüelles, *Charles Henry and the Formation of a Psychophysical Aesthetic*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1972, en particulier p. 54-77.

36. Quant à sa connaissance directe de la peinture impressionniste, il faut rappeler tout ce qu'elle doit à la protection amicale de Ch. Ephrussi, à qui il avait été présenté par son ami P. Bourget et dont il fut le secrétaire avant son départ pour Berlin : voir F. Fosca, « Jules Laforgue et la *Gazette des Beaux-Arts* », *Gazette des Beaux-Arts*, VI^e pér., LVII, février 1961, p. 123-125, et M. Dottin-Orsini, « Jules Laforgue et Charles Ephrussi : le "jeune homme si simple" et le "bénédictin-dandy" de la *Gazette des Beaux-Arts* », *Gazette des Beaux-Arts*, CXVII, mai-juin 1991, p. 233-240.

37. Sur la réception française de Ruskin avant la fin du siècle, voir J. Autret, *Ruskin and the French before Marcel Proust*, Genève, Droz, 1965.

38. O.N. Rood, *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*, Paris, G. Baillière, 1881, p. 240.

39. « [...] j'avais réuni des notes pour une étude courte mais supra-philosophique sur John Ruskin et le préraphaëlisme ; mais on me dit que Chesneau est à la veille de publier un bouquin sur le même sujet » (lettre de J. Laforgue à Ch. Ephrussi, 24 décembre 1882, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. IV, p. 215).

40. Lettre de J. Laforgue à Ch. Ephrussi, décembre 1883, *ibid.*, t. V, p. 60.

41. Lettre de J. Laforgue à Ch. Henry, *ibid.*, p. 145. Voir aussi sa lettre à Gustave Kahn, sans doute de juin 1886 : « Quant à Ruskin, pour en faire une étude, j'ai ici 3 vol. de lui seulement (les seuls d'ailleurs que je connaisse à en pouvoir écrire) ; c'est un homme bien insaisissable et la moitié du temps bien creux et bien superficiel. Il fut quelqu'un » (J. Laforgue, *Lettres à un ami*, introduction et notes de G. Jean-Aubry, Paris, Mercure de France, 1941, p. 189 ; voir aussi sa lettre au même de mars de la même année, p. 165).

42. J. Ruskin, *The Elements of Drawing* [1856], in *The Works of John Ruskin*, éd. E.T. Cook et A. Wedderburn, Londres, G. Allen, 1903-1912, t. XV, p. 27, cité par E.H. Gombrich, *L'Art et l'Illusion. Psychologie de la représentation picturale* [1960], nouvelle éd. augmentée, trad. fr. G. Durand, Paris, Gallimard, 1987, p. 369.

43. E.H. Gombrich, *L'Art et l'Illusion*, *op. cit.*, p. 369 (voir aussi p. 33-35 et 375).

44. W. Dewhurst, « What Is Impressionism ? », *Contemporary Review*, 1911, p. 286-302.

45. Il voit dans les *Elements of Drawing* « *a magnificent compendium of the art of impressionist pain-*

31. *Ibid.*, p. 170.

32. Voir M. Dufour, *Une Philosophie de l'Impressionnisme. Étude sur l'esthétique de Jules Laforgue*, Paris, Vanier et Messein, 1904 ; G. Mesirca, « Jules Laforgue e l'impressionismo », *Rassegna d'Italia*, novembre-décembre 1947, p. 25-34 ; J. Casson, « Laforgue et l'impressionnisme », in *Humanisme actif. Mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Paris, Hermann, 1968, t. I, p. 111-115.

33. Voir H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Age d'homme, 1973, et G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éd. de la Différence, 1981, 2 vol.

34. On trouvera des extraits significatifs de ces textes – et de ceux de la famille anglo-saxonne (en particulier Clive Bell et Roger Fry) – dans *Pure Visibilité et Formalisme dans la critique d'art au début du XX^e siècle*, textes réunis et présentés par R. Salvini, trad. fr., Paris, Klincksieck, 1988 (notamment p. 147-150, pour le texte de Riegl). Voir Ph. Junod, *Transparence et Opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Lausanne, L'Age d'homme, 1976, ainsi que D. Chateau, *Arts plastiques. Archéologie d'une notion*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 113-128.

35. Ni ses textes de critique ou d'esthétique ni ses lettres ne mentionnent aucun de ces auteurs. Son contact avec l'esthétique allemande semble s'être limité à la lecture de la *Vorschule der Ästhetik* (1876) de Gustav Theodor Fechner, disciple de Schelling et de Herbart et pionnier de la physique psychologique (*Elemente der Psychophysik*, 1860) : voir sa lettre à Ch. Henry de décembre 1882 (J. Laforgue, *Œuvres complètes*, t. IV, *Lettres*, introduction et notes de G. Jean-Aubry, Paris, Mercure de France, 1925, p. 212) et celle à Ch. Ephrussi de juin 1884 (*ibid.*, t. V, p. 81). Fechner ainsi que Helmholtz et les articles de son traducteur Guéroult sont mentionnés dans l'« Introduction à une esthétique scientifique », essai de Ch. Henry publié dans la *Revue contemporaine* du 25 août 1885 et dont Laforgue rendit compte (« Bibliographie : Introduction à une esthétique scientifique de Ch. Henry », *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 3 octobre 1885, p. 247, reproduit dans J. Laforgue, *Textes de critique d'art*, *op. cit.*, p. 143-144) ; voir J.A. Argüelles, *Charles Henry and the Formation of a Psychophysical Aesthetic*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1972, en particulier p. 54-77.

36. Quant à sa connaissance directe de la peinture impressionniste, il faut rappeler tout ce qu'elle doit à la protection amicale de Ch. Ephrussi, à qui il avait été présenté par son ami P. Bourget et dont il fut le secrétaire avant son départ pour Berlin : voir F. Fosca, « Jules Laforgue et la *Gazette des Beaux-Arts* », *Gazette des Beaux-Arts*, VI^e pér., LVII, février 1961, p. 123-125, et M. Dottin-Orsini, « Jules Laforgue et Charles Ephrussi : le "jeune homme si simple" et le "bénédictin-dandy" de la *Gazette des Beaux-Arts* », *Gazette des Beaux-Arts*, CXVII, mai-juin 1991, p. 233-240.

37. Sur la réception française de Ruskin avant la fin du siècle, voir J. Autret, *Ruskin and the French before Marcel Proust*, Genève, Droz, 1965.

38. O.N. Rood, *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*, Paris, G. Baillière, 1881, p. 240.

39. « [...] j'avais réuni des notes pour une étude courte mais supra-philosophique sur John Ruskin et le préraphaëlisme ; mais on me dit que Chesneau est à la veille de publier un bouquin sur le même sujet » (lettre de J. Laforgue à Ch. Ephrussi, 24 décembre 1882, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. IV, p. 215).

40. Lettre de J. Laforgue à Ch. Ephrussi, décembre 1883, *ibid.*, t. V, p. 60.

41. Lettre de J. Laforgue à Ch. Henry, *ibid.*, p. 145. Voir aussi sa lettre à Gustave Kahn, sans doute de juin 1886 : « Quant à Ruskin, pour en faire une étude, j'ai ici 3 vol. de lui seulement (les seuls d'ailleurs que je connaisse à en pouvoir écrire) ; c'est un homme bien insaisissable et la moitié du temps bien creux et bien superficiel. Il fut quelqu'un » (J. Laforgue, *Lettres à son ami*, introduction et notes de G. Jean-Aubry, Paris, Mercure de France, 1941, p. 189 ; voir aussi sa lettre au même de mars de la même année, p. 165).

42. J. Ruskin, *The Elements of Drawing* [1856], in *The Works of John Ruskin*, éd. E.T. Cook et A. Wedderburn, Londres, G. Allen, 1903-1912, t. XV, p. 27, cité par E.H. Gombrich, *L'Art et l'Illusion. Psychologie de la représentation picturale* [1960], nouvelle éd. augmentée, trad. fr. G. Durand, Paris, Gallimard, 1987, p. 369.

43. E.H. Gombrich, *L'Art et l'Illusion*, *op. cit.*, p. 369 (voir aussi p. 33-35 et 375).

44. W. Dewhurst, « What Is Impressionism ? », *Contemporary Review*, 1911, p. 286-302.

45. Il voit dans les *Elements of Drawing* « *a magnificent compendium of the art of impressionist pain-*

ting » et affirme que « *ninety per cent of the theory of impressionist painting is clearly and unmistakably embodied in one book alone of all Ruskin's voluminous output, namely, in his "Elements of Drawing"* » (*ibid.*, p. 296).

46. R. de la Sizeranne, « Whistler, Ruskin et l'impressionnisme », *Revue de l'art*, 81, décembre 1903, p. 433-450.

47. *Ibid.*, p. 445 (cf. p. 440). L'idée était esquissée déjà dans son ouvrage *Ruskin et la Religion de la beauté* [1897], 6e éd., Paris, Hachette, 1904, p. 259-260.

48. Voir notamment J. Levinson, « Les œuvres d'art et le futur » [1988], in *L'Art, la Musique et l'Histoire*, trad. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, L'Éclat, 1991, p. 114-159).

49. M. Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux* [1985], trad. fr. C. Fraixe, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, p. 108 (dans la section « Digression contre la notion d'influence artistique »).

50. Sur ce point, voir, par exemple, S. Monneret, *L'Impressionnisme et son époque. Dictionnaire international illustré*, Paris, Denoël, 1979, t. II, p. 220-224. C'était, sous une forme plus raffinée (car plus médiate), l'argument invoqué par R. de la Sizeranne pour expliquer la façon dont Ruskin avait « prophétisé » l'impressionnisme : d'une part, l'esthétique de l'auteur des *Lectures on Art* et des *Elements of Drawing* devait être mise en rapport avec la peinture de Turner, Constable, Hunt, Millais, Rossetti ou Watts, tous peintres dont il connaissait bien les œuvres et dont certains le reconnaissaient comme leur porte-parole ; d'autre part, lors de leur séjour à Londres, Monet et Pissarro purent voir des Turner et des Constable et manifestèrent de l'intérêt pour les recherches d'un Watts ou d'un Rossetti, en sorte que « ce qui triompha en France sous le nom d'*Impressionnisme*, ce furent les idées de Turner et de Watts, défendues depuis un demi-siècle par Ruskin » (« Whistler, Ruskin et l'impressionnisme », *loc. cit.*, p. 446).

51. K. Fiedler, « Moderner Naturalismus und künstlerische Warheit », in *Schriften über Kunst*, éd. H. Marchach, Leipzig, Hirzel, 1896, p. 177 ; cité par E.H. Gombrich, *L'Art et l'Illusion*, *op. cit.*, p. 36-37.

52. A. Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques. Volonté artistique et vision du monde* [1897-1898], trad. fr. E. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1978, p. 4.

53. E. Panofsky, « Le concept du *Kunstwollen* » [1920], in *La Perspective comme forme symbolique et Autres Essais*, trad. fr. sous la dir. de G. Ballangé, Paris, Éd. de Minuit, 1976, p. 214-215. Une note longtemps restée inédite de Riegl laisse toutefois apparaître une convergence entre son téléologisme formaliste (l'évolution des styles artistiques doit être comprise sans référence au contenu) et la tendance perceptiviste qu'il reconnaît dans l'art de son temps (un art qu'il ne mentionne pratiquement jamais dans ses autres textes) : « [...] si nous ne sommes pas capables de saisir l'essence des choses qui nous entourent, si les choses sont essentiellement différentes de ce que perçoivent nos yeux, alors il n'y a plus aucune raison de se tracasser à saisir les choses dans leur corporéité – qui est encore une apparence –, il faut alors les peindre selon leur apparence colorée. C'est là la phase la plus moderne de la peinture » (cité par R. Recht, « L'écriture de l'histoire de l'art devant les modernes (Remarque à partir de Riegl, Wölfflin, Warburg et Panofsky) », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 48, été 1994, p. 14).

54. En regroupant ces deux familles (auxquelles s'ajoutent les apports des écoles française et italienne), l'anthologie de R. Salvini pourrait donner à penser qu'elles sont en accord sur ce point et que la « pure visibilité » rejoint l'« œil innocent » ; mais ni les textes reproduits ni l'introduction de l'éditeur n'autorisent en rien cette confusion.

55. D. Chateau, *Arts plastiques*, *op. cit.*, p. 116.

56. K. Fiedler, *Du jugement des œuvres d'art plastique* [*Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, 1876], in *Pure Visibilité et Formalisme*, *op. cit.*, p. 63.

57. P. Cézanne, cité par J. Gasquet, *Cézanne*, nouvelle éd., Paris, Bernheim-Jeune, 1926, p. 148.

58. É. Manet, cité par F. Champsaur, « Édouard Manet » [1881], in *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, *op. cit.*, p. 329.

59. Cl. Monet, cité par L. Cabot Perry, « Souvenirs sur Claude Monet, 1889-1909 » [1927], trad. fr. D. Taffin-Jouhaud, *in* G. Geffroy, *Monet, sa vie, son œuvre*, *op. cit.*, p. 460.

60. En dehors du champ philosophique et des travaux spécialisés dans les différents domaines que recouvre l'étude de la perception visuelle (optique physique, physiologie, psychologie, etc.), les ouvrages de synthèse sont très nombreux. Pour les développements sur la psychologie associationr-

niste et sur l'état récent de la question, je prends essentiellement appui sur J.-D. Bagot, *Information, Sensation et Perception*, Paris, Armand Colin, 1996 (en particulier p. 6, 14, 145-146 et 173), ainsi que sur G. Kanizsa, *La Grammaire du voir. Essais sur la perception* [1980], trad. fr. A. Chambolle, Paris, Diderot éditeur, 1998 (en particulier p. 18-19). Je rappelle que Wilhelm Wundt fut la figure centrale de la psychologie associationniste : fondateur de la psychologie expérimentale, il avait été l'assistant de Helmholtz à Heidelberg (1858-1864) et fut marqué par la psychophysique de Fechner.

61. Th. Duret, « Les peintres impressionnistes » [1878], in *Critique d'avant-garde*, *op. cit.*, p. 54.

62. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 7-63. Les principaux éléments de cette double critique étaient en place dès l'un des premiers textes de Merleau-Ponty : « La nature de la perception » [1934], *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Verdier, 1996, p. 15-38.

63. Th.S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques* [2e éd. 1970], trad. fr., Paris, Flammarion, 1972.

64. G. Roque, *Art et Science de la couleur*, *op. cit.*, p. 250, qui, bien entendu, dénonce ce mythe.

65. Dans ses différents travaux sur les systèmes symboliques, Nelson Goodman, chaque fois qu'il prend en considération le problème des rapports entre perception, représentation et cognition (ce qu'il appelle la « correction des rendus »), ne manque pas de s'en prendre au mythe de l'« œil innocent » et de rappeller les contributions de Gombrich : voir en particulier *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [2e éd. 1976], trad. fr. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 36-47 et 56-57.

66. I. Meyerson, « Les métamorphoses de l'espace en peinture. A propos des recherches de M. Francastel » [1953], in *Forme, Couleur, Mouvement dans les arts plastiques (1953-1974)*, Paris, Adam Biro, 1991, p. 90. Meyerson y rendait compte principalement de *Peinture et Société*, publié en 1951.

67. Id., « Remarques sur les formes en peinture » [1964], *ibid.*, p. 32.

68. C'est le sens de la vaste enquête entreprise par Jacques Bouveresse : il insiste sur le fait qu'« il ne va certainement pas de soi qu'une compréhension scientifique améliorée de processus comme ceux de la perception [...] doive constituer en même temps la solution des problèmes philosophiques difficiles et profonds qui se sont posés depuis le début à propos de la perception » (*Langage, Perception et Réalité*, t. I, *La Perception et le Jugement*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995, p. 207).

69. Outre les ouvrages mentionnés plus haut (note 60), j'utilise M. Boucart, *La Reconnaissance des objets*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1996.

70. La représentation structurale est parfois spécifiée en *représentation structurale perceptive*, relative au sujet, et différenciée de la *représentation structurale cognitive*, qui est la représentation prototypique de l'objet et qui redouble la représentation sémantique.

71. Voir surtout L. Wittgenstein, *Remarks on the Philosophy of Psychology*, éd. G.H. von Wright, G.E. Anscombe et T. Nyman, Oxford, Blackwell, 1980, 2 vol. Une première formulation se trouve dans les *Investigations philosophiques*, II, XI (précédées de *Tractatus logico-philosophicus*), trad. fr. P. Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 325-361. Dans un tout autre domaine, signalons que la psychanalyse a amené Freud à transformer en profondeur les thèses que ses premiers travaux devaient à l'associationnisme : voir J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 11e éd., Paris, PUF, 1992, p. 36-37, *s.v.* « association ».

72. R. Arnheim, *La Pensée visuelle* [1969], trad. fr. Cl. Noël et M. Le Cannu, Paris, Flammarion, 1976, p. 21.

73. G. Kanizsa, *La Grammaire du voir*, *op. cit.*, p. 19.

74. J. Ninio, *L'Empreinte des sens. Perception, mémoire, langage*, 3e éd. revue et augmentée, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 117. Voir encore, pour une formulation proche : « [...] quand nous regardons une scène, nous ne voyons pas des juxtapositions de contrastes, de taches colorées ou des assemblages de lignes orientées. Nous voyons des objets, des formes cohérentes qui sont un tout, et peu importent les éléments constituant ces formes » (J.-D. Bagot, *Information, Sensation et Perception*, *op. cit.*, p. 175).

75. M. Imdahl, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay* [1987], trad. fr. F. Laroche, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 16.

76. *Ibid.*

77. Cité par J. Gasquet, *Cézanne*, *op. cit.*, p. 146. Il n'est pas indifférent que l'anecdote soit rapportée à un peintre comme Cézanne : M. Imdahl (*Couleur*, *op. cit.*, p. 135-144) fait bien apparaître ce que Cézanne partage avec l'impressionnisme (le refus d'une « certitude conceptuelle de l'objet ») et

niste et sur l'état récent de la question, je prends essentiellement appui sur J.-D. Bagot, *Information, Sensation et Perception*, Paris, Armand Colin, 1996 (en particulier p. 6, 14, 145-146 et 173), ainsi que sur G. Kanizsa, *La Grammaire du voir. Essais sur la perception* [1980], trad. fr. A. Chamboille, Paris, Diderot éditeur, 1998 (en particulier p. 18-19). Je rappelle que Wilhelm Wundt fut la figure centrale de la psychologie associationniste : fondateur de la psychologie expérimentale, il avait été l'assistant de Helmholtz à Heidelberg (1858-1864) et fut marqué par la psychophysique de Fechner.

61. Th. Duret, « Les peintres impressionnistes » [1878], in *Critique d'avant-garde*, op. cit., p. 54.

62. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 7-63. Les principaux éléments de cette double critique étaient en place dès l'un des premiers textes de Merleau-Ponty : « La nature de la perception » [1934], *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Verdier, 1996, p. 15-38.

63. Th.S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques* [2e éd. 1970], trad. fr., Paris, Flammarion, 1972.

64. G. Roque, *Art et Science de la couleur*, op. cit., p. 250, qui, bien entendu, dénonce ce mythe.

65. Dans ses différents travaux sur les systèmes symboliques, Nelson Goodman, chaque fois qu'il prend en considération le problème des rapports entre perception, représentation et cognition (ce qu'il appelle la « correction des rendus »), ne manque pas de s'en prendre au mythe de l'« œil innocent » et de rappeller les contributions de Gombrich : voir en particulier *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [2e éd. 1976], trad. fr. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 36-47 et 56-57.

66. I. Meyerson, « Les métamorphoses de l'espace en peinture. A propos des recherches de M. Francastel » [1953], in *Forme, Couleur, Mouvement dans les arts plastiques (1953-1974)*, Paris, Adam Biro, 1991, p. 90. Meyerson y rendait compte principalement de *Peinture et Société*, publié en 1951.

67. Id., « Remarques sur les formes en peinture » [1964], *ibid.*, p. 32.

68. C'est le sens de la vaste enquête entreprise par Jacques Bouveresse : il insiste sur le fait qu'« il ne va certainement pas de soi qu'une compréhension scientifique améliorée de processus comme ceux de la perception [...] doive constituer en même temps la solution des problèmes philosophiques difficiles et profonds qui se sont posés depuis le début à propos de la perception » (*Langage, Perception et Réalité*, t. I, *La Perception et le Jugement*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995, p. 207).

69. Outre les ouvrages mentionnés plus haut (note 60), j'utilise M. Boucart, *La Reconnaissance des objets*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1996.

70. La représentation structurale est parfois spécifiée en *représentation structurale perceptive*, relative au sujet, et différenciée de la *représentation structurale cognitive*, qui est la représentation prototypique de l'objet et qui redouble la représentation sémantique.

71. Voir surtout L. Wittgenstein, *Remarks on the Philosophy of Psychology*, éd. G.H. von Wright, G.E. Anscombe et T. Nyman, Oxford, Blackwell, 1980, 2 vol. Une première formulation se trouve dans les *Investigations philosophiques*, II, XI (précédées de *Tractatus logico-philosophicus*), trad. fr. P. Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 325-361. Dans un tout autre domaine, signalons que la psychanalyse a amené Freud à transformer en profondeur les thèses que ses premiers travaux devaient à l'associationnisme : voir J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 11e éd., Paris, PUF, 1992, p. 36-37, *s.v.* « association ».

72. R. Arnheim, *La Pensée visuelle* [1969], trad. fr. Cl. Noël et M. Le Camus, Paris, Flammarion, 1976, p. 21.

73. G. Kanizsa, *La Grammaire du voir*, op. cit., p. 19.

74. J. Ninio, *L'Empreinte des sens. Perception, mémoire, langage*, 3e éd. revue et augmentée, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 117. Voir encore, pour une formulation proche : « [...] quand nous regardons une scène, nous ne voyons pas des juxtapositions de contrastes, de taches colorées ou des assemblages de lignes orientées. Nous voyons des objets, des formes cohérentes qui sont un tout, et peu importent les éléments constituant ces formes » (J.-D. Bagot, *Information, Sensation et Perception*, op. cit., p. 173).

75. M. Imdahl, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay* [1987], trad. fr. F. Laroche, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 16.

76. *Ibid.*

77. Cité par J. Gasquet, *Cézanne*, op. cit., p. 146. Il n'est pas indifférent que l'anecdote soit rapportée à un peintre comme Cézanne : M. Imdahl (*Couleur*, op. cit., p. 135-144) fait bien apparaître ce que Cézanne partage avec l'impressionnisme (le refus d'une « certitude conceptuelle de l'objet ») et

tout ce qui l'en sépare (la « construction colorée »). La version de Wey (selon laquelle il lui suffit de s'approcher *du tableau* pour y reconnaître les fagots que Courbet avait peints *sans le savoir*) est relatée dans « Notre maître peintre Gustave Courbet », *in* P. Courthion, *Courbet raconté par lui-même et ses amis*, Genève, Pierre Cailler, 1950, t. II., p. 190-191.

78. Cité par M. Proust, « John Ruskin » [1900], in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi d'*Essais et Articles*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1971, p. 121. Proust cite un extrait de *Eagle's Nest* de Ruskin dans la traduction qu'en avait donnée R. de la Sizeranne, lequel le rapporte dans *Ruskin et la Religion de la beauté*, *op. cit.*, p. 232.

79. P. Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » [1894], in *Variété*, Paris, Gallimard, 1953, p. 237 (jusqu'à la p. 245 ; l'expression « regard pur » est p. 244).

80. H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [...], Paris, PUF, 1950, p. 117 (jusqu'à la p. 121 : centrées sur l'art dramatique, les pages qui suivent le passage cité s'ouvrent sur des comparaisons avec la peinture ; l'expression « pureté de perception » est p. 120).

81. M. Proust, « A propos du "style" de Flaubert » [1920], in *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 588-589.

82. Id., *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, in *A la recherche du temps perdu*, éd. P. Clarac et A. Ferré, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1954, t. I, p. 653.

83. *Ibid.*, p. 835. J'ai naguère tenté, dans une autre perspective, une analyse de ces textes : voir *La Peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 1995, p. 97-102. Je renvoyais déjà à l'anecdote sur les fagots de Courbet (dans la version de Wey) ainsi qu'à l'ouvrage de Gombrich. On notera l'utilisation que Gérard Genette a faite d'une partie du matériel réuni ici (Courbet, Ruskin, Proust, Gombrich) « comme emblème d'un type d'attention – perception sans identification pratique – propre à l'expérience esthétique, et même sans doute un peu plus typique de notre relation esthétique aux objets naturels que de notre relation aux œuvres d'art » (*L'Œuvre de l'art*, t. II, *La Relation esthétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1997, p. 14). Mais il s'en faut de beaucoup que la mise en suspens de l'intérêt pratique se ramène nécessairement au primat des sensations sur les formes objectales.

84. Voir M. Imdahl, *Couleur*, *op. cit.*, p. 12, qui emprunte la formule à Michel Foucault et renvoie aux analyses de *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 143 et 291.

85. E. Wind, *Art et Anarchie* [2^e éd. 1969], trad. fr. P.-E. Dauzat, Paris, Gallimard, 1988, p. 78.

tout ce qui l'en sépare (la « construction colorée »). La version de Wey (selon laquelle il lui suffit de s'approcher *du tableau* pour y reconnaître les fagots que Courbet avait peints *sans le savoir*) est relatée dans « Notre maître peintre Gustave Courbet », *in* P. Courthion, *Courbet raconté par lui-même et ses amis*, Genève, Pierre Cailler, 1950, t. II., p. 190-191.

78. Cité par M. Proust, « John Ruskin » [1900], in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi d'*Essais et Articles*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1971, p. 121. Proust cite un extrait de *Eagle's Nest* de Ruskin dans la traduction qu'en avait donnée R. de la Sizeranne, lequel le rapporte dans *Ruskin et la Religion de la beauté*, *op. cit.*, p. 232.

79. P. Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » [1894], in *Variété*, Paris, Gallimard, 1953, p. 237 (jusqu'à la p. 245 ; l'expression « regard pur » est p. 244).

80. H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [...], Paris, PUF, 1950, p. 117 (jusqu'à la p. 121 : centrées sur l'art dramatique, les pages qui suivent le passage cité s'ouvrent sur des comparaisons avec la peinture ; l'expression « pureté de perception » est p. 120).

81. M. Proust, « A propos du "style" de Flaubert » [1920], in *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 588-589.

82. Id., *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, in *A la recherche du temps perdu*, éd. P. Clarac et A. Ferré, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1954, t. I, p. 653.

83. *Ibid.*, p. 835. J'ai naguère tenté, dans une autre perspective, une analyse de ces textes : voir *La Peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 1995, p. 97-102. Je renvoyais déjà à l'anecdote sur les fagots de Courbet (dans la version de Wey) ainsi qu'à l'ouvrage de Gombrich. On notera l'utilisation que Gérard Genette a faite d'une partie du matériel réuni ici (Courbet, Ruskin, Proust, Gombrich) « comme emblème d'un type d'attention – perception sans identification pratique – propre à l'expérience esthétique, et même sans doute un peu plus typique de notre relation esthétique aux objets naturels que de notre relation aux œuvres d'art » (*L'Œuvre de l'art*, t. II, *La Relation esthétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1997, p. 14). Mais il s'en faut de beaucoup que la mise en suspens de l'intérêt pratique se ramène nécessairement au primat des sensations sur les formes objectales.

84. Voir M. Imdahl, *Couleur*, *op. cit.*, p. 12, qui emprunte la formule à Michel Foucault et renvoie aux analyses de *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 143 et 291.

85. E. Wind, *Art et Anarchie* [2^e éd. 1969], trad. fr. P.-E. Dauzat, Paris, Gallimard, 1988, p. 78.